

کتاب رنگ

اثر: ایٹن

ترجمہ: دکتور محمد حسین حلیمی

The Art of Colour

فیزیک نور و رنگ؛ واقعیت رنگ و اثر رنگی
با توجه به رنگ‌های آکروماتیک و
کروماتیک؛ مطابقت ذهنی رنگ‌ها؛ دایره
رنگ و هفت تضاد رنگی؛ ترکیب رنگ‌ها
و نمایش ساختمان رنگ در کره؛
تئوری‌های امپرسیون؛ اکسپرسیون و
کمپوزسیون رنگ و ... از جمله مباحثی
هستند که در این کتاب مطرح شده‌اند.

ایتن، جو هانز، ۱۸۸۸-۱۹۶۷
 کتاب رنگ / اثر ایتن؛ ترجمه محمد حسین حلیمی، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ۱۳۷۴، ۲۵۱ ص: مصور (رنگی).
 «به انضمام مقدمه‌ای پیرامون اهمیت و کاربرد رنگ در شیوه‌های نقاشی»
 فهرست نویسی بر اساس اطلاعات قیبا.
 پشت جلد به انگلیسی:
 کتاب نامه: ص. ۱۲۴۱؛ همچنین به صورت زیر نویس.
 چاپ اول: ۱۳۶۵، چاپ دوم: ۱۳۶۶، چاپ سوم: ۱۳۶۹، چاپ چهارم: ۱۳۷۰، چاپ پنجم: ۱۳۷۳، چاپ ششم: ۱۳۷۴، چاپ هفتم: ۱۳۸۲، چاپ هشتم: ۱۳۸۴.
 ۱. رنگ - روان شناسی - ۲. نقاشی - فن - ۳. زیبایی شناسی، الف. حلیمی، محمد حسین، مترجم، ب. ایران، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی؛ سازمان چاپ و انتشارات، ج. عنوان.
 ۷۵۹ ND۵۵۰/۹۵۲
 ۱۳۷۴
 کتابخانه ملی ایران

کتاب رنگ 

The Art of Colour

نویسنده: جوهانز ایتن
مترجم: دکتر محمد حسین حلیمی

تهران ۱۳۸۶

فهرست

۷	پیش‌گفتار چاپ هفتم	•
۹	مقدمه مترجم	•
۵۱	کتاب رنگ	•
۵۲	مقدمه نویسنده	•
۶۰	فیزیک رنگ	•
۶۴	واقعیت رنگ و اثر رنگی	•
۶۹	هماهنگی رنگ‌ها	•
۷۶	مطابقت ذهنی رنگ‌ها	•
۹۰	نظریه طرح رنگ‌ها	•
۹۲	دایره رنگ	•
۹۵	هفت تضاد رنگ	•
۹۶	تضاد تهرنگ (رنگ به خودی خود)	○
۱۰۶	تضاد تاریک و روشن	○
۱۲۶	تضاد سرد و گرم	○
۱۴۲	تضاد رنگ‌های مکمل	○
۱۵۲	تضاد هم‌زمان (سیمولتانه)	○
۱۶۴	تضاد اشباع (کیفیت رنگ)	○
۱۷۴	تضاد سطوح (کمیت رنگ)	○
۱۸۰	ترکیب رنگ‌ها	•
۱۸۶	کثره رنگ‌ها و ستاره رنگی	•
۱۹۰	هماهنگی و تنوع رنگ‌ها	•
۱۹۴	فرم و رنگ	•
۱۹۶	اثر فضایی رنگ	•
۲۰۰	نظریه امپرسیون رنگ	•
۲۰۸	نظریه اکسپرسیون رنگ	•
۲۲۸	کمپوزیسیون رنگ	•
۲۴۰	سخن پایان	•
۲۴۱	منابعی برای مطالعه بیش‌تر	•
۲۴۳	نمایه	•

پیش‌گفتار چاپ هفتم

نگارنده را واداشت تا به ترجمه کامل کتاب از متن فرانسه اقدام کند. در این کوشش، کتاب در شکلی نو و زبانی ساده با عنوان کتاب رنگ به چاپ رسید که خوشبختانه با استقبال خوب علاقه‌مندان روبه‌رو شد؛ تا جایی که در سال ۱۳۷۵، ششمین چاپ آن نیز منتشر شد و اکنون نسخه‌های آن نایاب است.

با وجود آن که بیش از سی سال از انتشار نخستین چاپ کتاب به زبان‌های آلمانی، انگلیسی و فرانسه می‌گذرد، همچنان از معتبرترین منابع هنری و رایج‌ترین کتاب‌های مقدماتی آموزش رنگ به‌شمار می‌آید و در مدارس هنری، هنرستان‌ها و دانشگاه‌ها مورد استفاده هنرمندان و دانشجویان قرار دارد. هر چند در این سال‌ها کتاب‌های مهم دیگری نیز در زمینه رنگ نگاشته شده است، روش‌ها و برنامه‌های آموزشی - هنری طرح شده در این کتاب به‌گونه‌ای است که هنرآموزان را قادر می‌سازد به سهولت و با کم‌ترین هزینه، آموزه‌های آن را در عمل به‌کار گیرند. آموزش‌های کتاب رنگ به سادگی و با استفاده از مواد و مصالح سستی مانند گواش، آبرنگ، اکولین یا حتی رنگ و روغن قابل اجراست البته با فراهم شدن وسایل جدید برای مشاهده رنگ‌ها و کسب تجربیات تازه با کمک رایانه‌ها و چاپگرهای حساس، رسیدن به دریافت‌های جدید سهل‌تر شده است که یافته‌های آن می‌تواند در مراحل پیشرفته‌تر تحقیقات و آزمایش‌های رنگی در اختیار دانشجویان و متخصصان رنگ قرار گیرد.

گفتنی است نگارنده که سال‌هاست عهده‌دار آموزش مبانی هنرهای تجسمی در دانشکده‌های هنری ایران است، همواره بخش مهمی از فعالیت‌های پژوهشی و آموزشی خود را پیرامون مبحث رنگ قرار داده، ضمن مطالعه و آشنایی با روش‌های آموزشی اساتید معتبر رنگ‌شناس معاصر، بر مفیدبودن الگوهای آموزشی رنگ ایتن برای دانشجویان رشته‌های هنری و عموم هنرجویان تأکید دارد. گذشت نزدیک به شش سال از آخرین چاپ کتاب رنگ و

مبحث رنگ یکی از مباحث بسیار مهم آموزش هنر در تمام مقاطع تحصیلی، از کودکان تا دانشگاه می‌باشد که به‌ویژه در آموزش نقاشی همواره مورد توجه استادان هنر قرار داشته است و برای آن برنامه‌های آموزشی عملی و نظری اساسی و متنوعی در نظر گرفته می‌شود. متأسفانه، در مدارس و دانشکده‌های هنری ایران تا سال‌های دهه پنجاه، برنامه‌دقیق، مستقل و منسجمی در مورد رنگ وجود نداشت و تنها گاهی برخی از استادان که یا مدارس مدرن و مهم هنری در کشورهای غربی ارتباط داشتند، می‌توانستند به منابع تازه دسترسی داشته باشند.

در سال ۱۳۴۹، هنگامی که نگارنده دوره لیسانس رشته نقاشی را به پایان می‌رساند، از طریق استاد محترم دانشکده هنرهای زیبا - خانم سیما کویان - با نسخه انگلیسی کتاب هنر رنگ، اثر ایتن، آشنا شد. این کتاب از مهم‌ترین آثار آموزشی در باب زیبایی‌شناسی رنگ است. نگارنده، در آن زمان، از روی علاقه و نیاز تخصصی، با صرف وقت بسیار، کتاب یاد شده را مطالعه کرد و ترجمه بخش‌هایی از آن را همراه با مقدمه‌ای درباره اهمیت رنگ در هنر نقاشی - به‌صورتی ناقص - به چاپ رسانید که به‌رغم نارسایی‌های آن، در اندک مدت نایاب شد. در دسترس نبودن کتابی معتبر در زمینه زیبایی‌شناسی رنگ،

نیاز روزافزون دانشجویان و استادان دانشکده‌های هنری به
مباحث طرح شده در این کتاب، نگارنده را تشویق کرده است
تا با چاپ دیگری از آن، افزون بر رفع ایرادهای چاپ‌های
پیشین با کمک امکانات فنی تازه، کتاب را بار دیگر در دسترس
علاقه‌مندان قرار دهد. این مهم را ناشر محترم، سازمان چاپ و
انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، برعهده گرفت که
همواره در انتشار کتاب‌های نفیس هنری و علمی پیش‌گام بوده
است. وظیفه خود می‌دانم از زحمات و خدمات شایسته
فرهنگی ایشان قدردانی کنم.

محمد حسین حلیمی

مرداد ۱۳۸۱

مقدمه مترجم

اهمیت و کاربرد رنگ در شیوه‌های نقاشی

می‌شوند. فرم‌ها و حجم‌های هندسی دایره، مربع، مثلث و روابط بین آن‌ها را می‌آموزند و با دانش پرسپکتیو و مفهوم سطح و حجم نیز آشنا می‌شوند. اما درباره رنگ و نقش و اهمیت آن در زندگی آموزشی نمی‌بینند. حتی در آموزشگاه‌ها و دانشکده‌های هنری - به‌ویژه رشته‌های معماری، طراحی محیط و معماری داخلی - که بیش از سایر رشته‌ها با مواد و مصالح رنگین سروکار دارند، به اندازه کافی بدان اهمیت داده نمی‌شود و در برنامه‌های آموزشی این رشته‌ها تمرین و پژوهشی گنجانده نمی‌شود.

دنیا پوشیده از رنگ است و اهمیت رنگ برای فرم عالم مانند اهمیت آن برای هنرمند است. رؤیت رنگ‌ها همواره در رابطه با (طبیعت اشیا) و چگونگی (تابش نور) و (وضعیت چشم) می‌باشد. در تجزیه و تحلیل رنگ‌ها، در نظر داشتن این سه جنبه اهمیت ویژه‌ای دارد. حساس بودن به رنگ در ترین قضاای زیستی، معماری، مهندسی برق، تعیین ابعاد و مقدار و وسعت رنگ در تبلیغات، سینما، تفرجگاه و برای هنرمند در کارگاه ضرورتی گریزناپذیر است. در این گونه موارد، باید به رنگ‌های اولیه، ثانویه، رنگ‌های مکمل و قوانین ترکیب رنگ‌ها و تضاد رنگ‌مایه‌ها و دایره و کرة رنگ دقت کافی کرد و آن‌ها را از نظر توزیع، آرایش، سطوح رنگی، درخشش و کیفیت مورد ارزیابی قرار داد.

تصور جهان بدون رنگ غیرممکن است، چرا که رنگ پدیده‌ای است که در همه‌جا حضور دارد و نقشی مؤثر بازی می‌کند. ارتباطات به کمک رنگ‌ها صورت می‌گیرد و تمام دریافت‌های عینی از طریق رنگ‌ها حاصل می‌شود. روی تابلوهای راهنمایی، در پست‌های فرودگاه‌ها، در تقاطع جاده‌ها، در کارخانه‌ها، در خیابان‌ها و پیاده‌روها نیز چنین است. ماشین‌آلات و اتومبیل‌ها به رنگ‌های مختلف رنگ‌آمیزی می‌شوند تا بهتر به چشم بیایند. دیوارهای سنگی و آجری، کف‌پوش‌های رنگارنگ، در و پنجره‌های چوبی و فلزی، رنگ داروها و بسته‌بندی آن‌ها که با ترکیب شیمیایی آن‌ها مطابقت

دنیا‌یی که ما آن را نظاره می‌کنیم از دو عنصر مهم تجسمی تشکیل شده است. این دو عنصر عبارت‌اند از: فرم (شکل) و (رنگ) که هر دو لازم و ملزوم یکدیگرند. هر موجودی که در دنیا با چشم دیده می‌شود، ابتدا جنبه شکل و اندازه آن احساس می‌شود و سپس، رنگ آن مورد توجه قرار می‌گیرد. رنگ ویژگی بارز هر شیء طبیعی است، چنان‌که رنگ گل سرخ از دور نگاه هر بیننده‌ای را به خود معطوف می‌کند یا از روی رنگ یک میوه می‌توان فهمید که رسیده یا نارس است. با نگاه به سطح یک فلز، می‌توان جنس و حتی وزن تقریبی آن را از روی رنگ آن حدس زد. مثلاً، رنگ قرمز آهن گداخته ناخودآگاه ما را از لمس کردن آن برحذر می‌دارد. یک رنگ خاص حتی می‌تواند، به‌طور هم‌زمان، نشان‌دهنده دو مفهوم جداگانه نیز باشد که ارزش‌های مستقلی دارند، مانند رنگ قرمز که هم علامت آتش هم علامت خون است.

بدین ترتیب، اهمیت رنگ در زندگی انسان اگر بیش از شکل و فرم نباشد، کم‌تر از آن نیست. دانش‌آموزان در مدارس، از طریق آموزش هندسه با مفاهیم شکل و فرم در طبیعت آشنا

دارد، با توجه به ارزش های رنگی انتخاب می شوند، در منازل، خیابان ها و پارک ها، گل های رنگارنگ فضاها را رنگین می کنند. مسائلی نظیر نمایش و دکور تاثیر با توجه به جلوه های رنگی آدمی می شوند. در سینه ها، فضاها و صحنه ها با دقت فراوان به رنگ ها آرایش داده می شوند و بازیگران لباس های رنگارنگ می پوشند و نورافکن های رنگین، با رنگ خود، نمود صحنه ها را تغییر می دهند.

موزدها مملو از گنجینه های هنری رنگین هستند که در آن ها رنگ نقش اساسی دارد.

به رغم وسعت کاربرد رنگ و حضور و تاثیر آن در زندگی انسان، معمولاً افراد به آن توجه کافی ندارند. شاید به خاطر وجود و حضور دائمی رنگ در همه حالات و همه لحظات زندگی است که اهمیت آن ناشناخته است.

در هر حال، انسان پدیده رنگ را مانند آفتاب پذیرفته است و می داند که در قسمت مهمی از زندگی روزانه خود با آن روبه رو است. با این همه، به رغم بی تفاوتی در برابر رنگ ها، از درک و احساس زیبایی آن عاجز هستیم.

رنگ ها پدیده شگفتی هستند؛ به ویژه زمانی که به طلوع یا غروب آفتاب نظربیندازیم و در برابر تابلوی رنگارنگی بایستیم. رنگ برای زندگی انسان ضروری است، اما ضرورت آن به اندازه ای نیست که نتوان بدون آن زندگی کرد، چنان که افراد کوررنگ به خوبی می توانند به زندگی خود ادامه دهند و نیازهای خود را برآورده سازند.

افزون بر این، رنگ ها نقش مهمی در زندگی عاطفی و معنوی انسان ایفا می کنند. ما به درخشش روزهای آفتابی و شادابی رنگ ها تمایل بیش تری داریم و از هوای ابری و خاکستری خسته می شویم.

رنگ های پر زرق و برق ما را آشفته می سازند و رنگ های ملایم و هماهنگ برآیمان خوشایندند. پارچه های رنگین و اشیای خوش رنگ را نیز مثل گل ها، درختان سرسبز، آسمان لاجوردین و تپه های بنفش رنگ می ستاییم. رنگ ها حتی بر

مسرت خاطر و سلامت انسان اثر می گذارند. ما اشیاء را از روی تفاوت رنگ هایشان از هم تمیز می دهیم و فاصله آن ها را حس می کنیم.

رنگ ها به همان اندازه که امروز برای ما جالب و ضروری است، برای اقوام ابتدایی نیز لازم و ضروری بوده است. انسان های اولیه کلبه های محقر خود را با انواع رنگ ها می آراستند و ابزار و ظروف مورد نیازشان را با رنگ های گوناگون و باشکوه آرایش می دادند. آنان مانند انسان امروزی زینت آلات مختلف به دست و گردن خود می آویختند و هرگاه به میدان جنگ می رفتند، خود را با تجهیزات و لباس های جنگی الوان و درخشان زینت می دادند تا حیرت و وحشت را در دل دشمن برانگیزند.

انسان در تمام دوران ها با رنگ سر و کار داشته و به گونه شایسته ای از آن استفاده کرده است. مصریان، یونانیان و ایرانیان رنگ را به شیوه های گوناگون در زینت لباس ها و تزیینات ساختمان ها به کار می بردند. انسان همواره کوشیده است تا اسرار و رموز رنگ را بشناسد و در زندگی خود به کار برد. منبع الهامات او نیز طبیعت است و قوانین و فرمول های خود را از مثال های طبیعت برمی گیرد. پیشرفت علم و تجربیات پژوهندگان نیز شیوه های مختلفی برای احساس و فهم رنگ ها به وجود آورده است؛ به ویژه آن که در دو سده اخیر، فیزیک دانان، فیزیولوژیست ها، شیمیدان ها، روان شناسان، جامعه شناسان و به تازگی هنرشناسان مسائل مربوط به رنگ و نور و یافته های مربوط به بینایی را مورد مطالعه عمیق و علمی قرار داده اند. گرچه هنوز بسیاری از اسرار رنگ ها ناشناخته مانده است، با کوشش مشترک پژوهشگران و توجه هنرمندان، انتظار می رود که رموز رنگ ها بیش از پیش شناخته شود و هنرشناسان بتوانند با ذکاوت و هوش خود، قواعد و قوانین تازه ای کشف کنند و راه های جدیدی برای شناسایی کامل تر این پدیده شگفت به دست آورند.

یک دانش پژوه باید بداند که یادگیری چگونگی استفاده از

رنگ‌ها تنها از طریق مجموعه‌ای از قوانین امکان‌پذیر نیست. زیرا اصول و ضوابطی که به‌عنوان راهنما در استفاده از رنگ‌ها به‌کار می‌رود کافی نیستند. در بخش‌های بعدی، تجربه‌ها و تجرباتی آورده خواهد شد که تا اندازه‌ای علاقه‌مندان را از پلاکتی‌های رهایی خواهد داد. همچنین، مباحثی که مستقیماً به رنگ‌ها می‌پردازند، معیارهایی برای شناخت رنگ‌ها و سپس ارزیابی آثار هنری به‌دست خواهند داد.

در سده هفدهم میلادی، نیوتن توانست با تجزیه نور سفید، رنگ‌های طیف را به‌دست آورد. او کشف کرد که نور سفید شامل انواع اشعه است که هرگاه به‌طور جداگانه به شبکه چشم تکان وارد شوند، احساس یک رنگ مجزا را به‌وجود خواهند آورد. با آمیختگی این شعاع‌ها (امواج نور) بر روی شبکه چشم نیز رنگ سفید احساس می‌شود. در نتیجه، معلوم شد که رنگ، پدیده‌ای ادراکی و مسئله‌ای مربوط به بیش آدمی است. پیش از نیوتن، تصور بر این بود که رنگ تا اندازه‌ای زیادی یک ویژگی ذاتی و حسی و مربوط به شکل و ترکیب هر شیء است. چنانچه سیر سرخ را در نظر بگیریم، به سختی ممکن است پذیریم که رنگ ویژگی عرضی آن است و سرخی در ذات آن نیست. هر شئی دارای دو ویژگی است: یکی شکل و حجم، و دیگری نمود رنگی است.

از زمان نیوتن تاکنون نظریه‌های علمی بی‌شماری درباره رنگ‌ها ارائه شده است. بیش‌تر این نظریه‌ها و تجربه‌ها در مورد تجزیه نور و گذشتن آن از میان فیلترها و شیشه‌های رنگین است. در حالی که دید عادی - که با نمود ظاهری رنگ اشیا سروکار دارد - بسیار عجیب و پیچیده است. رنگ و صورت (شکل)، هر دو در شمار ویژگی‌های موجودات هستند؛ مثلاً، برگ هم صورت قلب را دارد هم به رنگ سبز است. به‌نظر چنین می‌نماید که شکل برگ، ویژگی ذاتی و جدانشدنی آن است. در حالی که رنگ همواره بر اثر مداخله عوامل محیط دستخوش تغییر می‌شود. سبزی یک برگ از فاصله دور آبی به‌نظر می‌آید، در سایه به ارغوانی متمایل می‌شود و در

غروب آفتاب، سرخ‌قام به‌نظر می‌رسد. در بهار، رنگ برگ‌ها سبز روشن است. در تابستان تیره می‌شود و در پاییز به زرد و نارنجی تبدیل می‌گردد. چنانچه اثر رنگ‌های موضعی و پیرامون شبی را در نظر بگیریم و ترکیب رنگ‌های موضعی را با رنگ خود شیء ارزیابی کنیم، خواهیم دید که شناخت و درک رنگ‌ها تا چه اندازه پیچیده و مشکل است. دانشمندان بسیاری ماهیت نور و رنگ را مورد آزمایش و بررسی قرار داده‌اند از آن میان، یافته‌های علمی هلم هولتز، ویلهلم استوالد، شوپرویل و کلارک مگسول اهمیت بیش‌تری دارند. گوته نیز از جنبه زیبایی‌شناسی، نظریات ذوقی خود را عرضه کرده است و رنگ را در شمار عناصر مهم زیبایی دانسته است. او برای ترکیب رنگی و نسبت‌های آن‌ها اعدادی را عنوان کرده است که می‌تواند معیار هماهنگی رنگ‌ها قرار گیرد. در بخشی از این کتاب، به این مسئله اشاره‌هایی شده است.

در هر لحظه از روز، طبیعت رنگ‌های تازه‌ای به خود می‌گیرد. طلوع و غروب آفتاب رنگ‌هایی مشابه به چهره طبیعت می‌دهند و بدین ترتیب، در ساعات مختلف روز با تغییرات نور و سایه، رنگ‌ها مرتباً در حال تغییرند. جو زمین نیز نقش مهمی دارد و مانند فیلتر، باعث ایجاد رنگ‌های متفاوتی می‌شود. هر چه رطوبت جو بیش‌تر باشد، تغییرات رنگی شدیدتر است. علت ظاهر شدن رنگ‌های زرد، نارنجی، قرمز و حتی بنفش در طلوع آفتاب، وجود جو اشیاء شده از رطوبت و بخار آبی است که در سطح زمین پراکنده است. در چنین لحظاتی، برای پنداره امکان ندارد تا رنگ‌های اصلی اشیا را ببیند، به‌ویژه، اگر اثر رنگ‌های موضعی و بازتابشان را در یکدیگر در نظر داشته باشیم. این نکته در آثار نقاشان امپرسیونیست با اندکی دقت و توجه مشهود است. امپرسیونیست‌ها به خوبی دریافته بودند که تغییرات رنگ در طبیعت، ویژگی ذاتی اشیا نیست؛ بلکه میزان تابش نور و شرایط مختلف جوی این تغییرات را به‌وجود می‌آورد. این نقاشان رنگ ظاهری اشیا را به‌دقت بررسی کردند و به رنگ

موضعی نیز توجه فراوان نشان دادند.

پیش از نقاشان امپرسیونیست، توجه نقاشان پیش‌تر به شکل و صورت معطوف بود و اهمیت رنگ در درجات بعدی قرار داشت. با نظریاتی که امپرسیونیست‌ها طرح کردند، زیبایی‌شناسی رنگ اهمیتی تازه یافت. نکاتی که نقاشان امپرسیونیست نخستین بار در تابلوهایشان به شکلی تازه مطرح کردند، در نظر معاصران‌شان غیرواقعی می‌آمد و مردود شمرده می‌شد. اما پس از مدت کوتاهی معلوم شد که این نقاشان حقایقی را کشف کردند که از لحاظ علمی دقیق‌تر است. امروزه نیز با وجود پیشرفت‌های فراوانی که در شناسایی رنگ و حقایق رنگی به دست آمده، هنوز دانش انسان از قوانین رنگ کامل نشده است، زیرا بسیاری از نقاشان معاصر، همچنان همان اصولی را در کاربرد رنگ رعایت می‌کنند که نقاشان امپرسیونیست اجرا می‌کرده‌اند.

پس از ظهور نقاشان امپرسیونیست، تاکنون، تحولاتی در زمینه شکل و صورت از یک سو و در زمینه رنگ از سوی دیگر به وجود آمد که دگرگونی‌های ایجاد شده در حوزه شکل و صورت، به مراتب پیش از رنگ بوده است. برای درک این نکته، کافی است نظری به تجربیات و آثار نقاشان امپرسیونیست (سزان و سورا)، کوبیست (براک و پیکاسو) نیویلاستی سیست (موندریان)، آبستره (کاندینسکی، کله، پولاک) و آپ آرت (وازارلی) بیفکنیم و تحول و دگرگونی‌های بسیار آن‌ها را در شکل و فرم از نظر بگذرانیم البته باید خاطرنشان شود که برخی از هنرمندان معاصر نیز کوشیده‌اند تا برای «رنگ» و «شکل» معیارهای زیبایی‌شناختی، مستقل از معیارهای رایج، به دست آورند و ملاک‌های جدید و منحصر به فردی ابداع کنند.

مطالعه آثار نقاشی از عهد باستان تاکنون نیز تحول این هنر را به ویژه در زمینه کاربرد رنگ نشان می‌دهد. از این‌رو، شایسته است بر شیوه‌های مختلف نقاشی، از آغاز تا امروز، مروری کوتاه داشته باشیم و کاربرد رنگ را در آثار مهم نقاشان مشهور

تاریخ هنر نقاشی بررسی کنیم و از این رهگذر، تجربه‌های متنوع رنگی را مورد بحث قرار دهیم.

* * *

در طراحی و شکل‌آفرینی آثار کهن نقاشی و معماری، مواد رنگین همواره نقشی اساسی ایفا کرده‌اند. نقاشی‌های درون غارها و آثار اولیه معماری با مصالحی به وجود آمده‌اند که از نظر مواد رنگی بسیار جالب‌اند. مواد رنگین در هنر مصر باستان، در هنر بین‌النهرین، در هنر ساسانی و بیزانسی همواره حضور داشته‌اند. همچنین، در هنر اروپای قرون وسطی - به ویژه در نقاشی‌های مذهبی - استفاده از رنگ با توجه به معانی و مفاهیم آن کاملاً مورد توجه بوده است. در هنر گوتیک، به ویژه در شیشه‌های رنگین (وینترای) کلیساها، رنگ بیش از هر عنصر دیگر اهمیت داشته است. در مینیاتورسازی نسخه‌های خطی، در کارگاه‌های کلیساها نیز رنگ‌های درخشان، حتی طلای ناب، به کار رفته است. نقاشی‌های دوره گوتیک را بیش‌تر روی تخته می‌کشیدند و بر دیوارها نصب می‌کردند. از میان آثار ارزنده این دوره، می‌توان از مینیاتورهای کتاب مصور روزگار پر برکت دوک بوربرگ، اثر پل دولمبورگ (شکل ۸۸) نام برد که از جنبه رنگ‌آمیزی ارزشی ویژه دارد و با توجه به تقابل رنگ‌های متضاد رنگ‌آمیزی شده است.

پس از دوره گوتیک، عصر نوینی در تاریخ هنر آغاز می‌شود که رنسانس نامیده شده است. از این زمان، نقاشی به سرعت روی به طبیعت می‌آورد. هنرمندان دوره رنسانس عناصر و ارزش‌های کار خود را به بهترین شیوه به کار می‌بردند تا بهترین دید طبیعی را عرضه کنند. نکته اساسی‌ای که هنرمند می‌کوشید به آن دست یابد و به تابلوهایش زندگی ببخشد، تنه رنگ و طرح و خط و جهت و موقعیت آن‌ها نبود، بلکه می‌بایست داستانی نیز به وسیله رنگ‌ها و خطوط بیان می‌شد. در این دوره، گرایش نقاشان به فرم و طبیعت افزایش یافت. با این حال، رنگ‌آمیزی نیز همچنان مورد توجه بود. شمار



شکل ۱ - سوم ماه مه ۱۸۰۸، اثر: فرانسکو گویا
(۱۸۱۴م) نقاشی رنگ و روغن روی بوم به ابعاد
۲۶۶×۳۴۵ سانتی متر، موزه پرادو، مادرید

نقاشانی که در این دوره درخشانند، بسیار است. از میان آنها می توان از بوتیچی، رافائل، جیورجونه، ل کیرکو و گرناولد نام برد که آثارشان از لحاظ رنگ آمیزی بسیار غنی و با ارزش است. گرناولد از نقاشان اروپای شمالی است که رنگ پردازی او با شکوه و متشوع است. او رنگها را به گونه ای بی نظیر در تابلوهایش به کار می برد که از لحاظ قدرت رنگ آمیزی با آثار بزرگ نقاشان ایتالیایی هم دوره اش برابری می کند (شکل ۲۳۳). پی تر بروگل، نقاش سده شانزدهم هلند، با نشان دادن منظر طبیعی و زندگی روستایی به کمک رنگهای صاف و یکدست، آثار خود را از لحاظ غنای رنگ آمیزی در ردیف نقاشان ایتالیایی و اسپانیایی و فرانسوی دوره رنسانس قرار داده است (شکل های ۱۲۴ و ۲۳۲).

در سده هیجدهم، نقاشان بیش از پیش متوجه طبیعت شدند سعی نمودند تا نقاشی هایشان هر چه بیش تر با طبیعت برابری کند و نمودی واقعی و طبعی داشته باشد. در هیجده سده هیجدهم، دو نقاش سرشناس انگلیسی به نام جان کنستبل (۱۷۷۶ - ۱۸۳۷) و ویلیام ترنر (۱۷۷۵ - ۱۸۵۱) به شیوه «رمانتیک» قسم می زدند. این دو نقاش با تکیه بر واقعیات مشهود و درکی خالص از تأثیر طبیعت، نقاشی های خود را عرضه می کردند. در فرانسه، ژاک لویی دوید (۱۷۵۸ - ۱۸۲۵) و شاگرد او ژان اکوست دومینیک آنگر (۱۷۸۰ - ۱۸۶۷) که نقاش رمانتیک هم دوره انقلاب کبیر است، به نقاشی مشغول بودند. آثار انگر همگی با عکاسی به رقابت می پردازد و گرایش شدیدی به سوی طبیعت دارند و از لحاظ رنگ آمیزی نیز قوی و با ارزش اند (در همین سده، یعنی در سال ۱۸۴۰، نخستین تجربه های عکاسی به اجر درآمد). در اسپانیا نیز فرانسسکو گویا (۱۷۱۶ - ۱۸۲۸) به عنوان مایه جانده نقاشی ظاهری می شود. او برخلاف دوید و انگر فرانسوی، نقاشی تعلیمی بود در زمان گویا، لشکریان ناپلئون اسپانیا را شغل می کند. این وقایع نقاش اسپانیایی را سخت تحت تأثیر قرار می دهد و حاصل آن در آثار او که بین سال های ۱۸۱۰ تا ۱۸۱۵ تقریباً

نمایش است. در این سده، مجلس رنسانس و جنبه سکولار فرانسوی را به عبور از نقاشی سده هیجدهم می بینیم. بهترین اثر این دوره که به نام «سده هیجدهم» است که در آن صحنه عده کثیری در مجلس عادی در حال تصویر کشیدن است (شکل ۱). در این مجلس رنگهای درخشان و طرحی سیر قوی در نور هیجان گیر، دیده می شود و به شکله

در ابتدای سده هیجدهم، فرانسه شاهد ظهور نقاش دیگری از شیوه رمانتیک است. ژول دلا کرو (۱۷۹۸ - ۱۸۳۳) که متأثر از وقایع عصر خویش بود، صحنه های «صورت زده ای خوهان یونانی» را در برتریکان مدنی تصویر کرده است. در تابلوهای دلا کرو، غروب، سر و حمت و همبستگی عصر عصری یعنی رنگ و فرم، یک ذهنی بی غشده می شود. دلا کرو با شوق و علاقه ای به حیرت بر یک زندگی آن ها را به صورت تصویری نقاشی کرده و در میان مردم می خواند. او در سال ۱۸۳۱، معرفی به نعل فرید کرد و محبوب خیریت رنگی آن سده شد که فرقه زنده ای بود از گنجه ای پر حمت و مسحورانه و خیال گیر. بدین سان که در ذات رمانتیک منعکس می شد. پیش از این که دلا کرو از این مفروضات خود به رمق آلوده می شود چون قهرمان دمنده ای از مضامین و موضوعات مورد استفاده قرار گرفت. حرم مرده، صحنه های جنسی و شکله (احتمالاً ۱۸۴۰). دلا کرو، مدتی بود که رنگ را توجه به معنی و مدیه آن گفته و به حسگر تمامه کار می برد تا آنجا که پیش تر نقاش پس از اثر رنگ و به عنوان گویا در حین تحجب گرفته و مورد توجه قرار دادند.

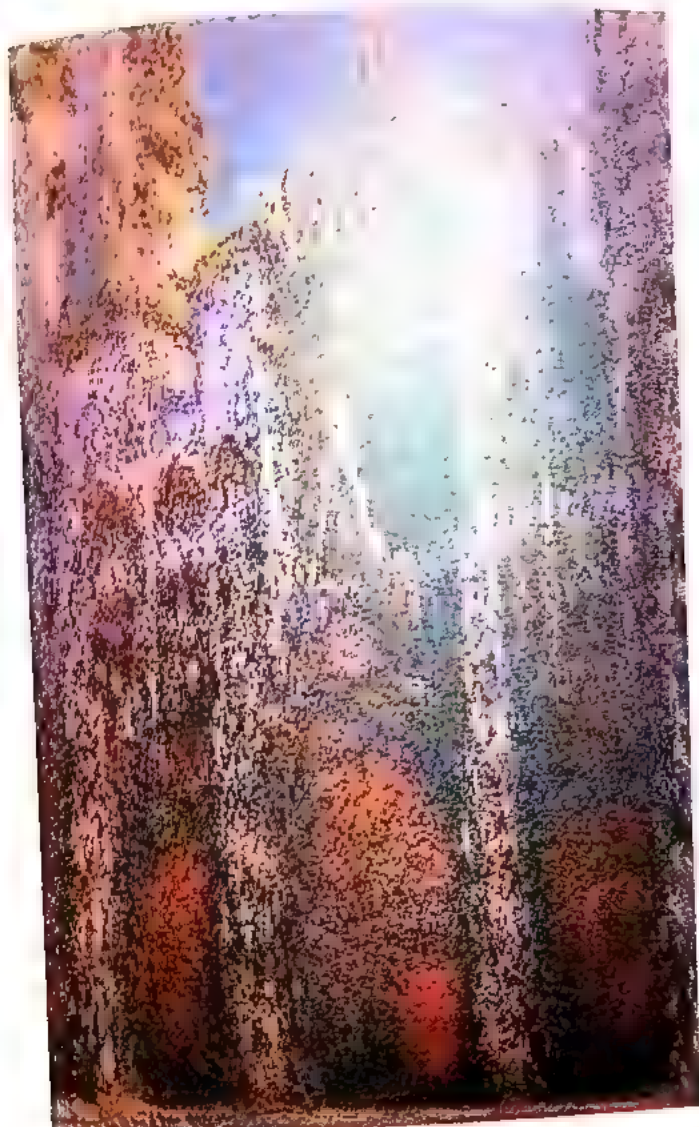
پس از نقاشان رمانتیک، رمانتیک به نقاشی دیگر می رسد. نقاشان غربی در فرانسه به نام «۱۸۱۵ - ۱۸۴۵» و کانین گورو (۱۸۴۵ - ۱۸۶۵) که عنوان «رمانتیک» نیز به همراه دارد. در این دوره، به تفکیدی منت از رنگی پیرس که مجلس قدمت فرانسه به سده است. موضوع

نقاشی‌های این هنرمندان بیش‌تر مآظر زندگی روستایی است که در زمانی کوتاه، حتی یکی دو ساعت، با رنگ و روغن بر پرده‌های کوچک نقش شده است. کوچک بودن اندازه تابلوهای نقاشان باربیزون و سرعت کارشان به نقاشی‌های رنگ‌روغنی گنستابل انگلیسی شباهت دارد. در نقاشی‌های گنستابل، توجه فراوانی به طبیعت و آسمان شده است، ولی کورو پای‌بند «حقیقت لحظه» بود که بعدها امپرسیونیست‌ها بیش از اندازه بدان توجه نشان دادند.

در نیمه نخست سده نوزدهم، شارل بودلر، شاعر و هنرشناس فرانسوی به ستایش از نقاشی‌هایی می‌پرداخت که زندگی معاصر را توصیف می‌کردند. در همین زمان، دوست صمیمی او گوستاو کوربه (۱۸۱۹ - ۱۸۷۷) به نقاشی از واقعیات زندگی زمان خود مشغول بود. کوربه می‌گوید: «من نمی‌توانم تصویر فرشته‌ای را نقاشی کنم، زیرا هرگز او را به چشم ندیده‌ام» (همان: ۴۷۸). کوربه از نخستین نقاشان واقع‌گرا (رنالیست) به‌شمار می‌رود و بعد از او، نقاش دیگری به نقاشان رنالیست پیوست که ادوارد مانه (۱۸۳۲ - ۱۸۸۳) نام داشت و سخت علاقه‌مند به آثار کوربه بود. معروف‌ترین اثر واقع‌گرایانه او *ناهار روی چمن* است. این اثر مانه که تأکید بر آزادی هنر دارد، نقاش را آزاد می‌سازد تا برای ایجاد زیبایی‌های هنری، عناصری را که می‌پسندد، با هم بیامیزد و در تابلوی نقاشی به آن‌ها واقعیت تجسمی دهد. تابلوی *ناهار روی چمن* که با رنگ‌های سرد و گرم و اندکی سیاه و خاکستری رنگ‌آمیزی شده است، این واقعیت تجسمی را یادآوری می‌کند که «واقعیت اصلی برای نقاش، نفس ضربه‌های قلم‌مو و لخته‌های رنگ است، نه تصویرها و موضوع‌هایی که به وسیله آن‌ها بر پرده نمایان می‌شود» (همان: ۴۷۹). البته باید اشاره کرد که پیش از مانه، نقاشان دیگری از جمله هالس، ولاسکز و گویا به این هدف آرمانی نزدیک شده بودند. ارزش نور و رنگ در آثار این سه نقاش، همواره مورد توجه مانه قرار داشت. او سعی داشت تا مضامین رمزی و هیجان‌انگیز را از نقاشی خود بیرون کند و

به‌همین دلیل، نقاشی‌های او پیش از آن‌که نشان‌دهنده موضوعاتی از دنیای خارج باشند، بیش‌تر سطوحی از تکه‌های صاف رنگ هستند. از این پس، انقلابی دیگر در هنر نقاشی رخ می‌دهد که تکیه بر «رنگ و نور» دارد و می‌خواهد با عکاسی - که عرصه را بر نقاشان تنگ کرده است - به رقابت بپردازد؛ رفته رفته توجه نقاشان به رنگ و نور چنان می‌شود که حتی آن‌را به مزله عنصر برتر تابلوی نقاشی می‌انگارند.

در ۱۸۷۴، نقاش دیگری به نام **کلود مونه** (۱۸۴۰ - ۱۹۲۶) نمایشگاهی را از آثار خود که به همان روش نقاشی شده بود، در پاریس برپا کرد و منتقدی درباره کارهای او کلمه‌ای به کار برد. که بعدها در تاریخ نقاشی ماندگار شد. این کلمه «امپرسیون» یا احساس شخصی بود. مانه این عنوان را در مورد آثار خود نمی‌پسندید، اما واقعیت آن بود که با نقاشی‌های مونه مطابقت داشت. در مورد آثار مونه نوشته‌اند: «نقاشی رودخانه [که] در سال ۱۸۶۸ از زیر دست مونه بیرون آمد، در چندن تایشی از نور خورشید غرق شده است که منتقدان محافظه‌کار اظهار می‌کردند تابندگی آن چشم‌شان را می‌ورده است؛ و بی‌شک، در این شبکه‌بندی پر تلاؤ و تکه رنگ‌ها، انعکاسات حاصل بر سطح آب همان‌قدر (واقعی) است که در کناره‌های رودخانه سن» (همان: ۴۸۲). اکنون موضوعات نقشی - به‌ویژه در فرانسه - پیرامون صحنه‌های زندگی مردم و به‌ویژه در فضای بیرون و مناظر مختلف طبیعت و با توجه به ساعات مختلف روز بود. آگوست رنوار (۱۸۴۱ - ۱۹۱۹) و ادگار دگا (۱۸۳۴ - ۱۹۱۷) نیز از پیش‌گامان برجسته نقاشان امپرسیونیست هستند که با احساسی از شوق زندگی، شاد و سرخوش بودند. تابلوی *مولن دلاکاله*، اثر رنوار سرآمد نقاشی‌های امپرسیونیستی این دوره است (شکل ۱۲۶). در واقع، به‌صورت امپرسیونیسم عصبان و حمله‌ای بود از جانب نوابغ هنر، علیه هنر رسمی مرسوم و حرکت سریعی بود به سوی تعالی هنر؛ و برخاسته از ابتکار و حساسیت و کنجکاوی هنرمندانی بود که در چارچوب قواعد کهنه اسیر نمی‌ماندند و



شکل‌های ۵ تا ۲ - کلیسای رونن، اثر: کلود مونه (۱۸۹۴ میلادی)

خود داشتند، هر چند همگی در راهی مشترک قدم برمی‌داشتند. نخستین بار، مانه برخلاف نقاشان پیشین تابلوهای خود را از نقاط روشن شروع کرد و در حالی که رنگ‌ها تر بودند روی آن‌ها کار می‌کرد؛ به گونه‌ای که رنگ با زمینه پیشین اندکی مخلوط می‌شد و در نتیجه کارهایش، درخشندگی و روشنی خاصی می‌یافت؛ از نیم رنگ‌ها و شدت و ضعف آن‌ها نیز به جای سایه‌روشن‌های تیره استفاده می‌کرد.

طبیعی‌خلاق داشتند! امپرسیونیست‌ها به روحیه انسان‌چندان توحشی نداشتند و کم‌تر در پی معنای فلسفی یا شاعرانه یا نتیجه اخلاقی بودند. آنان ضبط و ثبت جلوه‌ها و نمودهای آنی مناظر طبیعی را می‌خواستند و در دست آن‌ها «رنگ» بود که به جلوه و درخشش عالی خود می‌رسید! از نقاشانی که در ابتدای این بهشت پیشرو بودند، مانه، مونه و رنوار هستند. بعدها نیز هرمندان ارزنده دیگری درخشیدند که هر یک شیوه‌ای خاص



بادیده گرفت. بوتیچلی با استفاده از لایه رنگ‌های مختلف روشن، با ضربه‌های کوتاه قلم‌مو، رنگ‌های مکمل را کنار هم قرار می‌داد. با این روش، بر آثار شگفت‌آور رنگ‌های درخشان چیره می‌شد. با مشاهده تابلوی معروف تولد ونوس که در همه‌جا رنگ‌مایه‌های شفاف دارد، جلوه‌های نور را حتی در قسمت سایه‌ها به صورت رنگ‌های روشن حس می‌کنیم. البته باید دانست که هدف بوتیچلی تنها استفاده حسی از قوانین بصری

رنوار نیز نخستین نقاشی است که رنگ‌های تیره را از تخته‌رنگ خود بیرون ریخت. پس از او، مونه، پissarro و سیسلی نیز به همین ترتیب عمل کردند.

نقاشان امپرسیونیست «رنگ و نور» را که از عناصر اصلی تابلو محسوب می‌شوند، برای نخستین بار، به دقت مورد مطالعه قرار دادند و زیبایی‌های آن را کشف کردند؛ البته باید تکنیک خاص بوتیچلی را که نقاش دوره رنسانس (از فلورانس) است،

و تأثیر ذهنی آن‌ها بود، در حالی که نقاشان امپرسیونیست «رنگ و نور» را دقیقاً هدف اصلی خود قرار داده بودند. امپرسیونیست‌ها جلوه‌های رنگ و نور را هر یک به گونه‌ای مطالعه و بررسی کرده‌اند که از میان آنان، تجربیات کلود مونه بیش از دیگران دارای اهمیت است. مونه تابوهای متعددی از زاویه مشخصی از منظره کلیسای روئن فرانسه در ساعت مختلف روز نقاشی کرده است (شکل‌های ۲ تا ۵). هدف او مطالعه کیفیت نور در ساعات مختلف روز بود. در این تابلوها به خوبی نشان داده شده است که چگونه نور صبحگاهی، بسم‌روز و غروب آفتاب رنگ‌ها را تغییر می‌دهد. در این باره، گفته شده است: «پرداختن به کار نور و رنگ و شعبده‌های آن‌ها خاطر بعضی از نقاشان امپرسیونیست را چنان به خود مشغول کرد که از بسیاری مسائل دیگر نقاشی، چون روشنی اشکال و تناسب خطوط، غافل شدند و مدعیان را به این ایراد متوجه کردند که در شیوه امپرسیونیسم، فرم فدای ترسیم نور و بازی‌های آن می‌شود و چشم از لذت دیدن حدود مشخص و اشکال متعادل محروم می‌ماند» (رهسپر، ج اول: ۱۶۹). روزی یکی از پیروان تابلوهای مانه از او می‌پرسد: «قهرمان این پرده کیست؟» مانه پاسخ داد: «قهرمان هر پرده‌ای نور است.» او در جای دیگری نیز گفته است: «در طبیعت خط وجود ندارد، چه خط از تضاد رنگ‌ها حاصل می‌شود و در حقیقت، خط حد رنگ است» (همان: ۱۷۱). این گفته‌ها دلمشغولی اساسی امپرسیونیست‌ها را نشان می‌دهد.

نقاشان امپرسیونیست با مشاهده یک منظره، اثر آن را که با دیدن منظره در چشم نقش می‌بندد، به روی پرده می‌آوردند. در چنین شرایطی، مرز اشیا روشن و واضح نیست و رنگ‌ها نیز غیرطبیعی‌اند. به سخن دیگر: «اساس شیوه امپرسیونیسم همین توجه به اثر آنی و تصادفی مناظر، یعنی پرداختن رپژ به نمود است» (همان: ۱۶۲).

اساس شیوه امپرسیونیسم را می‌توان بدین ترتیب خلاصه کرد:

- ۱- ترک کردن آتلیه و پرداختن به نقاشی در فضای آزاد.
- ۲- توجه به تأثیر تغییرات نور در رنگ‌ها در ساعات مختلف روز.
- ۳- تأثیر جو در رنگ‌ها و توجه به رنگ‌های طبیعت در فواصل مختلف.
- ۴- بازتاب رنگ‌های اشیاء در یکدیگر و تأثیر رنگ‌های پیرامونی.
- ۵- در کنار هم قرار دادن رنگ‌های مکمل برای شادابی و درخشندگی بیشتر رنگ‌ها.
- ۶- ترکیب نکردن رنگ‌ها در یکدیگر و به کار بردن رنگ‌های خالص و ناب.

شیوه امپرسیونیسم را نقاشان نام‌آوری که پیش‌تر در فرانسه گرد هم می‌آمدند، ادامه دادند. هر نقاشی پیرو «احساس‌گرایی» خویش بود و جداگانه نقاشی می‌کرد. همگی می‌کوشیدند تا در مسیرهای مختلف پای نهند. با وجود اختلاف‌هایی که در آثار آنان مشاهده می‌شود، بیش‌ترشان از اصول امپرسیونیسم پیروی می‌کردند. آن دسته از نقاشان امپرسیونیست که کوشیده‌اند تا در مسیری دیگر پای نهند عنوان دیگری را به خود اختصاص دادند. این عنوان «شیوه پُست امپرسیونیسم» یا بعد از امپرسیونیسم است. پُل سزان (۱۸۳۹ - ۱۹۰۶) پیرترین نقاش مکتب بعد از امپرسیونیسم در شهر آکس - آن پرو وائس در جنوب فرانسه، در میان مناظری سرسبز و پوشیده از رنگ‌های درخشان و هوایی آفتابی و مه‌آلود کار می‌کرد. سزان هر چند به‌طور کامل از شیوه امپرسیونیسم پیروی نکرد، بدان بی‌توجه نیز نبود. او گفته است: «من می‌خواهم از امپرسیونیسم هنر متین و استواری مانند آثار استادان قدیم به‌وجود بیاورم.» سران به نشان دادن حالات روانی و عاطفی و نکات اجتماعی و فلسفی توجهی نداشت. برای او، بیش از همه «شکل و فرم» مطرح بود و به آن علاقه نشان می‌داد. برای مثال، روزی از چهره «وویار» نقاشی می‌کشید، از این‌که او مرتباً حرکت می‌کرد، به خشم آمد و گفت: «ببینوا، چقدر بگویم باید مانند سیب قرار بگیری! آیا

سبب هرگز می‌جنبند؟» در نقاشی‌های سزان، همه اشیا و مدل‌ها ثابت و بدون تحرک‌اند و در همه جا نوعی سکون و استحکام مشاهده می‌شود که در عین حال هماهنگ و متعادل‌اند. سزان همواره در عقیده خود محکم و استوار ماند و در تحقیق نظریات خویش در باب فرم و شکل پافشاری کرد. وی همواره مورد سرزنش هنرمندان و منتقدان رمان خویش قرار داشت، اما در پایان عمر طرفدارانی یافت و نظریات او مورد توجه قرار گرفت تا آن‌جا که الهام‌بخش نقاشان پس از خود شد. نظریه سزان که در ۱۹۰۷ انتشار یافت، چنین است: «شکل همه چیز در طبیعت براساس شکل کره، مخروط و استوانه است. نقاش باید بیاموزد که چگونه اثر خود را بر پایه این اشکال ساده بنا کند» (همان: ۲۹۷). سزان تنها نقاشی است که عنوان پدر نقاشی جدید و بزرگ‌ترین نابغه هنر معاصر را به خود اختصاص داده است. (شکل‌های ۶ و ۱۲۸).

ژرژ سورا (۱۸۵۹ - ۱۸۹۱) نیز مانند سزان سعی داشت از مپرسیونیسم شیوه‌ای محکم و استوار بسازد. او شیوه رنگ‌آمیزی مپرسیونیست‌ها را به کمال رساند و بدان صورتی علمی بخشید و شیوه دیگری را - که می‌توان آن را از مشتقات مپرسیونیسم شمرد - تحت عنوان «دیویزیونیسم» ابداع کرد. در این شیوه، رنگ‌ها با هم آمیخته نمی‌شوند، بلکه برای به‌دست آوردن رنگ مورد نظر، رنگ‌های خالص به‌صورت نقاط کوچک در کنار هم قرار می‌گیرند (مثلاً رنگ‌های زرد و آبی برای رنگ سبز). با مشاهده تابلو از فاصله‌ای مناسب، نقاط کوچک رنگی در چشم بیننده ترکیب می‌شوند. فاصله بین چشم و سطح تابلو نیز این وضع را تشدید می‌کند. در نتیجه ترکیب رنگ‌های خالص، رنگ‌های به‌دست آمده بسیار شفاف‌تر و درخشان‌تر از ترکیب رنگ‌های بوم نقاشی خواهد بود. (شکل‌های ۷ و ۱۷۷). سورا نیز به اهمیت «فرم» و تناسب ریاضی اشکال و خطوط توجه داشت. از این‌رو، در ودیف سزان، از بانیان مکتب «کلاسیک نو» به شمار می‌آید.

همان هنگام که سزان و سورا می‌کوشیدند تا شیوه

مپرسیونیسم را از لحاظ فرم و ترکیب به شیوه‌ای استوارتر مانند آثار دوره کلاسیک درآورند، نقاش دیگری از هلند در مسیری مخالف قدم می‌گذاشت. او ونسان وان‌گوگ (۱۸۵۳ - ۱۸۹۰) بود که برعکس سزان و سورا، می‌کوشید تا به احساسات و عواطفش آزادی بیش‌تری دهد. در نتیجه، آثارش بیانی گویاتر و کوبنده‌تر یافت و به شیوه دیگری متعادل شد که هنرشناسان آن را بعدها مکتب «اکسپرسیونیسم» یا حالت‌گرا نامیدند. وان‌گوگ بیش از ده سال نقاشی نکرد، ولی در همین مدت، آثاری چنان ارزشمند به دنیای هنر تقدیم کرد که وی را بزرگ‌ترین نقاش هلند پس از سده هفدهم دانسته‌اند. نخستین نقاشی‌های وان‌گوگ بیش‌تر نشان‌دهنده زندگی طبقه مستمندان و کارگران است. آثار این دوره او از نظر محتوا قوی و کوبنده هستند، ولی از لحاظ تنوع رنگ ضعیف و ناتوان‌اند. چند سال بعد، یعنی در ۱۸۸۶، برادرش تئو نمایشگاهی از آثار او در پاریس ترتیب داد. این نمایشگاه سبب شد تا وان‌گوگ با معروف‌ترین نقاشان مپرسیونیست آن زمان آشنا شود و سخت تحت تأثیر رنگ‌آمیزی آنان قرار گیرد. نفوذ آثار آنان در نقاش جوان چنان شدید و صاعقه‌آسا بود که ناگهان رنگ‌های تیره و غمگین او جای خود را با رنگ‌های شدید و درخشان عوض کردند و رنگ‌ها با تابش و درخشندگی هر چه تمام‌تر بر روی بوم نقاشی به سوژه‌هایش جان و توان بخشیدند. کمی بعد، وان‌گوگ پاریس را به سوی جنوب فرانسه، یعنی جایی که رنگ‌های درخشان و آفتاب سوزان وجود دارد، ترک کرد و در شهر آرل اقامت گزید تا شاهکارهای خود را بیافریند. آخرین نقاشی‌های او مناظر گوناگون یا چهره افراد است. (شکل‌های ۸، ۹ و ۱۰).

وان‌گوگ در مناظر و چهره‌ها، احساسات و عکس‌العمل‌های روانی خویش را از طریق قلم‌مو و رنگ به پرده‌های نقاشی منتقل کرده است. چشم‌اندازها یا صورت‌هایی که او آفرید، چنان است که گویی نقاش رنگ را با ضربه‌های قلم‌مو، روی بوم نقاشی مانند شلاق کوبیده است. رنگ‌های عاشق و

معشوق، سرد و گرم و مکمل در همه جای تابلوهای او موج می‌زنند و در حرکت‌اند. به اعتقاد وان‌گوگ، به جای آن‌که نرم‌ها، شکل‌های تابلو را به وجود آورند، رنگ‌ها به تصاویر او شکل داده‌اند (شکل ۹ و ۱۰).

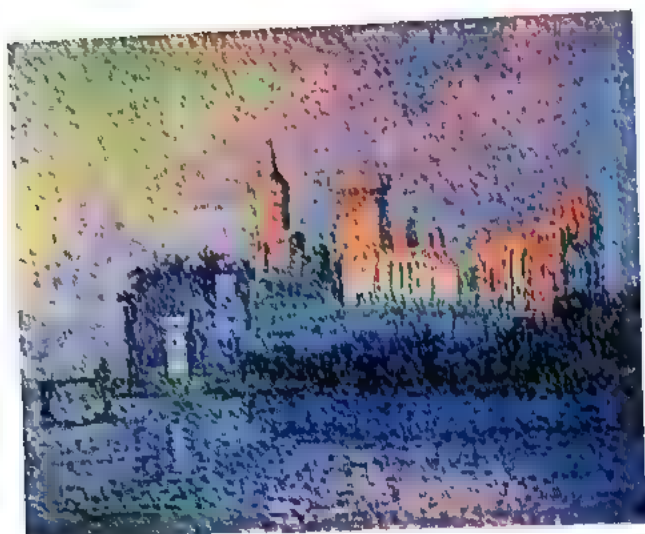
نقاش دیگری که می‌تواند هم‌صرار نقاش قبلی باشد، پل گوگن (۱۸۴۸ - ۱۹۰۳) فرانسوی است او ابتدا دلال سهام بود و از بن طریق ثروتی به‌دست آورد و در سی و پنج سالگی نقاشی را شروع کرد. گوگن نیز در عین حال که شیوه‌اش جنبه شخصی دارد، پیرو شیوه امپرسیونیسم است. او از تمدن غرب خسته بود و به دنبال دنیایی می‌گشت که در آن عواطف انسانی حکم‌فرما باشد نه منافع مادی. به همین دلیل، پاریس را به سوی غرب فرانسه ترک کرد تا در میان دهقانان و زحمت‌کشان زندگی کنند. ولی با این محیط نیز نتوانست خو بگیرد و از آن‌جا به جزیره تاهیتی رفت. «گوگن معتقد بود برای احیای هنر و به‌طور کلی برای احیای تمدن غرب، باید از منابع جامعه‌های بدوی یا تمدن‌های کهن سال غیراروپایی مایه گرفته شود؛ و به دیگر نقاشان مکتب رمزگرایی (سمبولیسم) توصیه می‌کرد که از پیروی سنت یونانی اجتناب ورزند و در عوض رو به سوی ایران و خاور دور و مصر باستانی آورند» (جانسون: ۴۹۸).

رنگ‌آمیزی گوگن از سایر نقاشان امپرسیونیست متمایز است. او توجه زیادی به معنی مجازی رنگ‌ها و خطوط داشت. به‌نظر گوگن، خطوط و رنگ‌ها ابزاری برای بازنمایی تصویر ذهنی نقاش هستند. توجه فراوان او به معنی مجازی رنگ‌ها و خطوط و تلاش برای تصویر کردن احوال ذهنی، او را در زمره بنیان‌گذاران مکتب سمبولیسم و اکسپرسیونیسم قرار می‌دهد. گوگن معنی و مفهوم هنر بومی را به خوبی درک کرد و سادگی را که ویژگی هنر بومی است، به خوبی شناخت و در آثارش منعکس ساخت (شکل‌های ۱۱ و ۱۲).

سزان، گوگن، وان‌گوگ و سورا امپرسیونیسم را به مکتب‌های تازه نقاشی پیوند داده‌اند. رنگ‌های بی‌تاب وان‌گوگ هنرمندان بسیاری را تحت تأثیر قرار داد؛ نقاشانی مانند درن و



شکل ۶ - طیمت بیجان (گلستان آبی)، اثر: پل سزان.
موزه امپرسیونیست‌ها، پاریس



شکل ۷ - تابلو: قصر پاپ در آوینیون، اثر: جیمز سینیاک (۱۹۰۰ میلادی) رنگ و روغن روی بوم، موزه اورسی، پاریس.



شکل ۹ - چهره هنرمند، ونسان وان گوگ.



شکل ۸ - منظره کلیسا، ونسان وان گوگ.



شکل ۱۰ - چهرهٔ هرمنده. وسان وان گوگ



شکل ۱۱ - چهرهٔ هرمنده. پل گوگ.

ولامینگ که تحت تأثیر قلم بی‌تاب و سریع او قرار گرفتند. هنری ماتیس (۱۸۶۹ - ۱۹۵۴) در یکی از نمایشگاه‌های وان‌گوگ که با تابلوهای او روبه‌رو می‌شود، چنین می‌گوید: «باید با شنگرفی خالص، زنگاری مات، لا‌حرردی و بمش نقاشی کرد». ژرن، ولامینگ و ماتیس در نمایشگاهی ز آثار وان‌گوگ با هم روبه‌رو می‌شوند. این نمایشگاه تأثیر فراوانی روی آن‌ها می‌گذارد و به ظهور مکتب دره‌ی در عالم نقاشی می‌انجامد. این مکتب «فویسم» است که بعدها روئو و دوفی نیز به آن می‌پیوندند. اساس شیوهٔ فویسم بر «اعتلای رنگ» استوار است. نام ماتیس همیشه با این شیوه همراه بوده است و وی را پیشوای این مکتب می‌دانند.

در سال‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۱۲، دو نمایشگاه نقاشی در لندن برگزار شد. در نمایشگاه اول، آثار سزان، گوگن، وان‌گوگ، سورا، سینیاک، ماتیس، روئو، ولامینگ و ژرن به نمایش درآمد. این نمایشگاه منتقدان هنری را به حیرت واداشت. در نمایشگاه دوم، آثار سزان، ماتیس، پیکاسو، براک، بونار، درن، ولامینگ، مارکه و روسو به نمایش درآمد. و منتقدان هنری به تمجید آثار آنان پرداختند.

نمایشگاه مستقلی نیز از ماتیس، درن، ولامینگ، دوفی، مانگن در پاریس تشکیل شد و نام فویسم را در آن‌جا زنده ساخت. ویژگی عمدهٔ مکتب فویسم عبارت است از «تحلیل رنگ و کوشش در آزاد ساختن آن از توصیف طبیعت». روئو نقاشی غم‌پرست و رمانتیک بود؛ ولامینگ شیفتهٔ رنگ‌های تند و نشاط‌انگیز (شکل ۱۵)، با قلمی پرشور و برانگیخته مانند وان‌گوگ بود؛ و ماتیس طرفدار رنگ‌های زنده و خوشایند و خواهان مستقل ساختن رنگ و خط از مضمون پرده بود و در ایجاد طرح‌های ظریف و دیده‌پسند و متأثر از هنر پرمایهٔ شرق مهارت داشت. (شکل‌های ۱۶ و ۱۷). این نقاشان، همگی، از پیروان مکتب فویسم‌اند، در عین حال که هرکدام شیوهٔ فردی خود را دارند.

ماتیس افزون‌بر توجه به آثار نقاشانی چون گوگن، سزان و

وان گوگ، هنر بیرون و در میان هندسی ایرانی و نقاشی های چینی، به سبک مندرج در کتاب میراث ماتیس پیشنهاد شده است. این اثر را می توان دوام و موج او یاد کرد. هندسه ای چینی و ایرانی است. طرح ها و نقش ها، ساده ای هستند. نسبت به قالی های ایرانی و موزاییک های یونانی دارد. مختص دوره ساسانی باشد. شنیدیم که آثار آنرا از ایران در آلمان در مقایسه با سایر کشورها کمی بیش تر ادامه یافت. در نخستین سال های شروع سده بیستم که نمایشگاهی از آثار وان گوگ، گوجن، سزان، سورا و همچنین از ماتیس، ذرن و ولارینگ در معرض دید عموم قرار گرفت، دو نقاش دیگر نیز یکی جرج براک (۱۸۸۲ - ۱۹۶۳) و دیگری پابلو پیکاسو - نخستین تجربه های خود را که بیش تر الهام گرفته از آثار سزان و سورا بود، به نمایش گذاشتند. براک تا آن هنگام در زمره نقاشان رنگ اندیش به شمار می آمد و پیکاسو آثار خود را به شیوه سزان و سورا می آفرید، اما اینک براک و پیکاسو، تنها به شکل نمود ظاهری اشیا و تناسب فرم ها می اندیشیدند و می کوشیدند در آثارشان نوعی نظم هندسی و هماهنگی خطوط بیاورند که به گونه ای از موضوع پرده مستقل باشد. آنان در پی کشف جوهر اشکال بودند. این تلاش زیبایی خاصی به تابلوهایشان می بخشید که می توان آنرا موسیقی خطوط و سطوح خواند. آنها افزون بر تجسم صورت پایدار و کامل اشیا، از طریق انتخاب زاویه دید ویژه و نظرگاه های متفاوت و تجزیه حجم ها به شکل های ساده هندسی به کوئیم تحلیلی رسیدند.

شکل ۱۲ - آنزلیک زیبا، اثر: پل گوگن (۱۸۸۹ میلادی)
بارنگ و روغن روی بوم، موزے اورسی، پاریس.

هر دو نقاش می‌کوشیدند تا در میان سطوح متوازی و متقاطع - که از تحلیل ذهنی اشیا به دست آمده بود - نوعی هماهنگی ظاهری و مستقل از مضامین تابلو ایجاد کنند. هر قدر توجه آن‌ها به هماهنگی و ترکیب سطوح بیش‌تر می‌شد، موضوع اصلی تابلو کم‌تر فرصت خودنمایی پیدا می‌کرد.



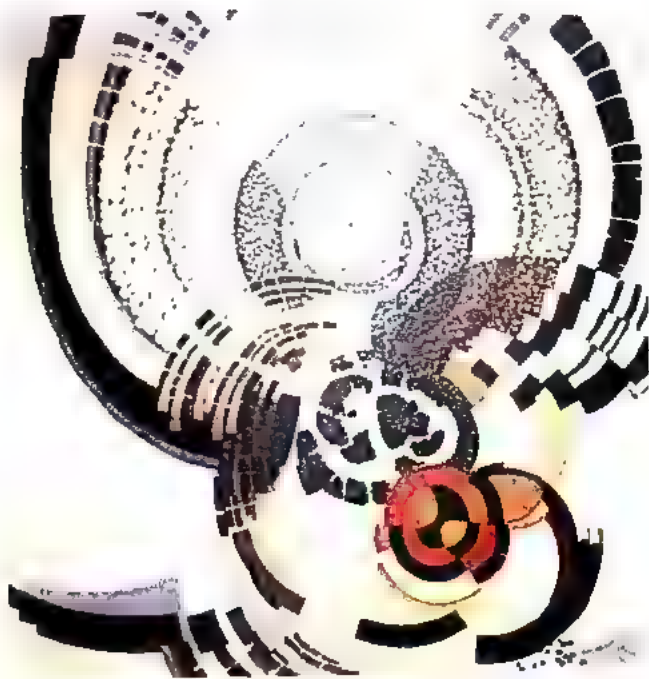
شکل ۱۴ - تابلو: زیبایی زن، اثر: پابلو پیکاسو، رنگ و روغن روی بوم، موزه هنرهای مدرن، نیویورک.



شکل ۱۳ - مرد پرتغالی، اثر: جرج براک (۱۹۱۱/۱۲ میلادی) رنگ و روغن روی بوم، موزه بال، سوئیس.



شکل ۱۵ - منظره، اثر: موريس ولامينگ



شکل ۱۷ - نقاشی: پیرامون یک نقطه، اثر: فرانک کویکا (۱۹۱۱ میلادی)

هماهنگی سازگارانهای یافتند. کویسم از کیفیت غیرعملی و تجربی عدول کرد و به نوعی فلسفه زیبایی شناختی ادراکی تبدیل شد. و نظم عینی عالم را نه در ظاهر بلکه در باطن عرضه کرد. بدین ترتیب، همراه با تحول علم و تفکر معاصر، زبان تجسمی جدیدی نیز عرضه شد و زمینه پیشرفت هنر را فراهم کرد.

از دیگر انشعاب‌هایی که در ابتدای سده بیستم از کویسم سرچشمه گرفت، نهضت فوتوریسم (آینده‌پرست) بود. پیروان این سبک همگی ایتالیایی بودند که در ۱۹۰۹ نمایشگاهی در پاریس تشکیل دادند. به مناسبت همین نهضت در سال ۱۸۰۸ شاعر ایتالیایی، ماری نئی، بیانیه‌ای درباره فوتوریست‌ها در روزنامه فیکارو منتشر کرد. در این بیانیه با لحن زننده و جدال‌آمیز آمده است: «گذشته مرهمی برای دردمندان و

رنگ به هنر جدیدی انجامید که با قوانین ویژه خود، از هرگونه نمایش بصری طبیعت رها شد.

ژان گری طبق روش خویش به تجزیه و خرد کردن اشیاء پرداخت. وی در کنار پیکاسو و براک شیوه خود را تغییر داد و به روش آن‌ها نزدیک شد. ژان گری می‌گوید: «از یک استوانه یک بطری می‌سازم» و «کثرت شکل‌های یک شیء روی بوم، فهم آن را مشکل می‌کند». بدین ترتیب، کار او به سادگی هر چه تمام‌تر گرایید (شکل ۱۹). در روش جدیدی که این نقاشان به کار بستند، تقلید به‌طور کلی دور ریخته شد و جست‌وجو و خلق نشانه‌های تجسمی جدید که با استعاره‌های شعری قابل قیاس است، مورد توجه قرار گرفت. سطوح پهن‌تر و وسیع‌تر و نرم‌تر شدند. و رنگ‌های طیفی ظهور یافتند. فرم و رنگ بی‌آنکه اساس معماری تصویر را به هم بریزند، اتحاد و

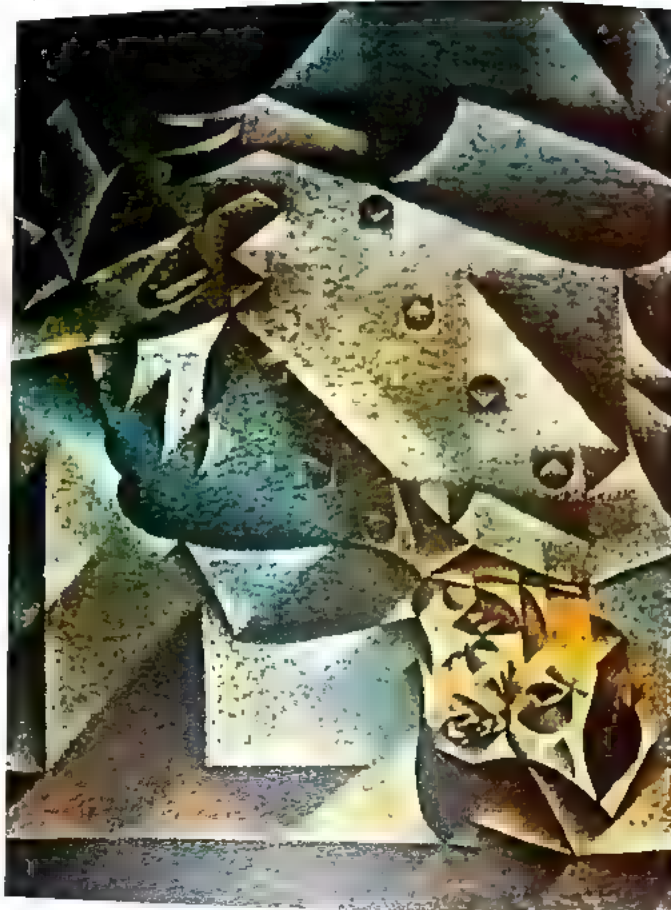
[illegible][illegible]

ਸ੍ਰੀ ਗੁਰੂ ਗ੍ਰੰਥ ਸਾਹਿਬ ਜੀ

၇၁-အားဖြင့် ရှိသော အချက် (၁၆) ခု



۱۹ - جلد: ۱۰ - شماره: ۱۰ - سال: ۱۳۸۵



نکول - ۸۰ - تابلو: جنگ جهانی اول، پوچونین

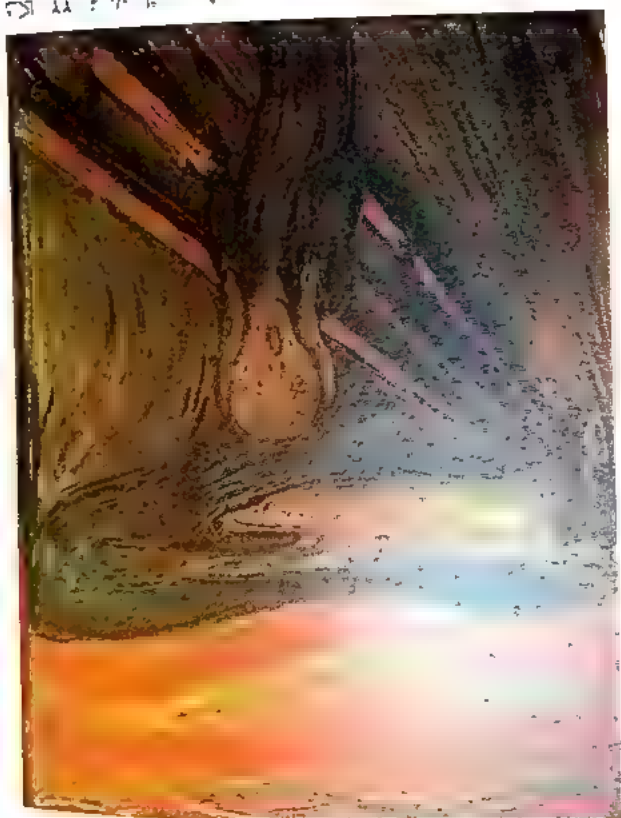


Prodot dal Francisco
Prodotto in Italia

نمایی از ساختمان‌های تهران - ۱۷۸۸ - ۱۷۸۹



نمایی از ساختمان‌های تهران - ۱۷۸۸ - ۱۷۸۹



پیکل ۳۳ - پیکل کریمک، از پابلو پیکاسو (۱۹۳۷)، سادو، رنگ و روغن روی بوم، ۸۹×۶۹ سانتی‌متر، موزه پابلو پیکاسو، بارسلون



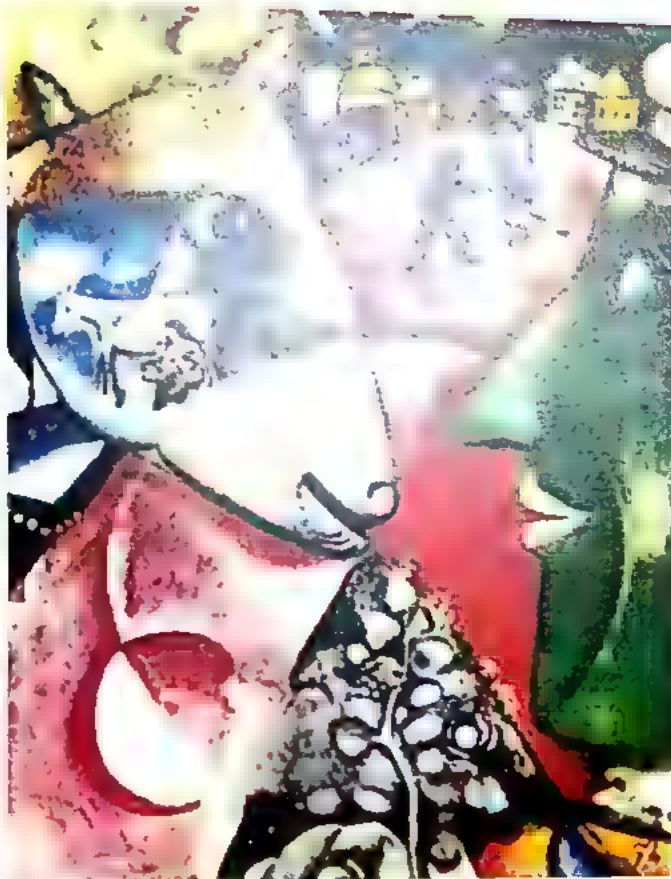
در این دوره، پیکاسو به خلق آثار بسیار مهمی پرداخت که در تاریخ هنر مدرن جایگاه ویژه‌ای دارند. یکی از این آثار، «پیکل کریمک» (۱۹۳۷) است که در آن، پیکاسو با استفاده از رنگ و روغن روی بوم، تصویری بسیار قدرتمند و احساسی خلق کرده است. این اثر، که به عنوان «پیکل کریمک» شناخته می‌شود، یکی از آخرین آثار پیکاسو است که در این سبک خلق شده است. این اثر، که به عنوان «پیکل کریمک» شناخته می‌شود، یکی از آخرین آثار پیکاسو است که در این سبک خلق شده است.

این اثر، که به عنوان «پیکل کریمک» شناخته می‌شود، یکی از آخرین آثار پیکاسو است که در این سبک خلق شده است. این اثر، که به عنوان «پیکل کریمک» شناخته می‌شود، یکی از آخرین آثار پیکاسو است که در این سبک خلق شده است. این اثر، که به عنوان «پیکل کریمک» شناخته می‌شود، یکی از آخرین آثار پیکاسو است که در این سبک خلق شده است.

این اثر، که به عنوان «پیکل کریمک» شناخته می‌شود، یکی از آخرین آثار پیکاسو است که در این سبک خلق شده است. این اثر، که به عنوان «پیکل کریمک» شناخته می‌شود، یکی از آخرین آثار پیکاسو است که در این سبک خلق شده است. این اثر، که به عنوان «پیکل کریمک» شناخته می‌شود، یکی از آخرین آثار پیکاسو است که در این سبک خلق شده است.

می‌گوید: «... ظاهراً هرکسی به ذهن باهشیار خود دسترسی پیدا کند، می‌تواند هنرمند سوررئالیست باشد» (رید: ۱۹۸). آندره برتون نیز سوررئالیسم را چنین تعریف می‌کند: «خودکاری خالص روانی، که منظور از آن عبارت است از فراگرد واقعی اندیشه به‌طور شفاهی یا مکتوب یا به هر نحوه دیگر، یعنی تقریر اندیشه، فارغ از هرگونه ضابطه عقلانی و مستقل از هرگونه ملاحظه اخلاقی یا جمان‌شناختی» (به نقل از، رید: ۱۹۸). در ۱۹۲۹، سالوادور دالی اسپانیایی در میان نقاشان سوررئالیست سربرآورد و با رفتار و حرکات عجیب شخصی و شوق کودکانه‌اش برای ایجاد پرده‌های حیرت‌انگیز، به یکی از هنرمندان کوش و اثربخش نقاشی معاصر تبدیل شد. البته در گذشته نوابغی چون لئوناردو داوینچی، بوتیچلی، بروگل و گویا نیز از این شیوه بی‌خبر نبودند. به‌طور کلی، سوررئالیست‌ها برای بیان افکار خود از آگاهی، تصادف، دیوانگی، رؤیا، کابوس، اوهام و یا خلق و خوی و حالات روانی که در ذهن هنرمند می‌گذرد، بهره می‌گیرند. مارگس^۱ اوتست نیز سوررئالیسم را شیوه‌ای می‌داند که در آن خودآگاهی، کنترل ذهنی، عقل، ذوق و اراده حایی ندارد، انقلابی‌ترین هدف سوررئالیسم را آندره برتون معرفی می‌کند. او می‌گوید: «برای من قوی‌ترین تصویر سوررئالیسم آن است که در بالاترین درجه اختیار باشد و طولانی‌ترین زمان را برای ترجمه به زبان متعارف مصروف خود کند، خواه یک طبیعت خیالی باشد یا موضوعی کاملاً طبیعی؛ خواه نوید شورانگیزی را بدهد و یا نظم را به تجرید عاریت دهد. خواه کیفیت‌های فیزیکی را بیان کند یا انسان را به خنده اندازد...»

از معروف‌ترین نقاشان این شیوه میرو است که جهانی زنده را با علائمی ویژه خلق کرده است. جانسون درباره آثار او چنین می‌گوید: «طرح‌هایش بیش‌تر سیال و منحصر اند نه زاویه‌دار و هندسی، شکل‌های نقاشی‌های میرو از زندگی و نیرومندی خاص خود برخوردارند. گویی پیوسته در زیر نگاه آدمی تغییر شکل یافته و مانند آمیب‌هایی انبساط و انقباض می‌یابند» (جانسون: ۵۲۲).



شکل ۲۴ - تابلو مس و دمکده، اثر مارک شاگال (۱۹۱۲ میلادی)
موزه هنرهای زیبا، بروکسل.



پل کله، ۱۹۲۱، روغن بر روی کاغذ

آثار میرو در ظاهر به نقاشی کودکان شبیه‌اند. به شکل‌هایی که معمولاً در تابلوهایش دیده می‌شود. صورتی از عالم خیال و خواب‌ها و خیال‌های پیام کودکانی است هستند. رنگ‌های دلخواه او، رنگ‌های ساده فرمز، زرد، آبی و سیاه هستند و درون‌مایه‌های او با طبیعت شامی و از فرضیه‌های مکتب‌های پیشین بر اثری پیدا می‌کند. یکی دیگر از نام‌آوران هنر معاصر، پل کله (۱۸۷۹ - ۱۹۴۰) است که مانند میرو از نقاشان سوررئالیست به‌شمار می‌آید. پل کله تنها یک نقاش نیست، او از اندیشمندان و تئوریسین‌های هنر معاصر است و تئوری‌های هنری و تعلیمات او تأثیر فراوانی بر هنر معاصر گذاشته است. نقاشی‌های او - که معمولاً کوچک و مینیاتور مانند هستند - به ظاهر ساده و کودکانه‌اند، ولی اگر به دانش او آگاهی داشته باشیم و عمیقاً به آن‌ها بنگریم، خواهیم دید که کم‌تر نقاشی با این همه دقت و اندیشه، اثری به‌وجود آورده است. بین سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۳۱ به‌عنوان استاد در مدرسه باهوس در ویمار آلمان تدریس کرد. در این سال‌ها، اصول و عقاید هنری خود را برای شاگردانش بازگو کرد فرضیه‌های هنری او دقیق‌ترین و عمیق‌ترین اصول نظری هنر جدید هستند که در قالب کتاب‌هایی به زبان‌های مختلف انتشار یافته‌اند.^{*} پل کله، در ۱۹۱۴، به تونس سفر کرد و سخت تحت تأثیر رنگ‌های تابان و نور پرفروغ آن‌جا واقع شد و از این پس، رنگ در آثارش به عنصری اساسی تبدیل شد (شکل‌های ۲۷ و ۱۶۵). طراحی‌های او نیز قوی است و خط در نقاشی‌هایش به هر شکل که بخواهد درمی‌آید تا در خدمت

* کتاب‌هایی که از پل کله به فرانسه ترجمه شده است:

1. Paul Klee. "La pensée créatrice," Trad. Sylvie Girard. édit: Dessain et Toira Paris 1973.
2. Paul Klee. "Histoire naturelle infinie". Trad : Sylvie Girard, édit: Dessain et Toira. Paris 1977.
3. Christian Geelhaar, "Paul Klee et le Bauhaus", trad: Marceline Montemoline, édit: Dessain et Toira. Paris 1972.



شکل ۲۶ - نقاشی، اثر: ژان میرو.

ذهن او قرار گیرد. نقاشی کله چنین توصیف شده است: «کله که طبعش به نوعی عرفان تمایل داشت، سرچشمه اصلی هنر را اشراق و الهام می‌دانست و گمان داشت که وظیفه هنرمند آن است که آن‌چه را از اعماق وجودش بر وی متجلی می‌شود، شکل ببخشد و آشکار کند... او معتقد بود که نقاش باید با مهارتی که از ممارست و مشاهد و تأمل و کوشش حاصل می‌شود، برای آشکار کردن این تجلیات، نشانه‌های مناسب و اشکال محسوس بیابد» (رهسپر، ج ۲: ۱۶۱).

تسلط پل کله در به‌کارگیری رنگ‌ها و ترکیبات رنگی به همان اندازه شکفت آور است که مهارت او در طراحی. در زمینه شناخت رنگ نیز نوشته‌هایی تحت عنوان تئوری رنگ انتشار داده است.

همان‌گونه که فوویست‌ها «رنگ» را از قید طبیعت رها ساختند و روابط بین رنگ‌ها و ترکیب‌شان را موضوع اصلی تابلو برای نشان دادن حالات روحی و نفسانی خویش قرار دادند، نقاشان آبستره (تجربیدی) نیز «فرم» را از قید شباهت‌های طبیعی آزاد کردند و به آن ارزشی مستقل و ویژه دادند. از میان هنرمندان سده بیستم که هنر آبستره را به جهانیان معرفی کردند، هنرمندان روسیه بیش از دیگران نقش داشته‌اند. واسیلی کاندینسکی (۱۸۶۶ - ۱۹۴۴) که فرهنگستان علوم و هنرهای روسیه را بنیان نهاد، از روسیه به آلمان رفت و در آن‌جا هنر تجربیدی خود را عرضه کرد. مالویچ در لنین‌گراد فعالیت می‌کرد. گابو و لی‌سیتزکی نیز در آلمان اقامت گزیدند. برخی دیگر به فرانسه یا سوئد و انگلستان و امریکا رفتند و در رواج هنر تجربیدی کوشیدند. اما بیش از همه، مدرسه باهائوس در ویمار آلمان مرکزیت یافت و در این مدرسه بود که کاندینسکی تئوری‌های هنری خود را انتشار داد.

اصطلاح آبستره در اساس دارای رمز است. برای درک آن، یا باید با پیکاسو هم‌رأی شد که «هنر مجرد اصلاً وجود ندارد» یا باید با نظر میشل سوفور هم‌عقیده بود که «هنر آبستره عبارت است از هنری که بازگوکننده واقعیت شکلی نباشد، حتی اگر

بر وقعت نقطه‌ای باشد که هر دو رنگ را در بر داشته باشد.
شکل ۳۱.

حسین نیز شده کاندیسکی مدونی یکی است که در ۱۹۱۰ فرید در پس تر، کاندی رنگ با رنگ و در دیمیک آلف درون هیچ کجای مدونی به جایی د مدی است در همین سال بود که کاندیسکی کتاب مدی را در مورد کاندی در مورد نوشتن راجه کاندیسکی را به در مورد مدی کرد. کاندی حسی رنگ و پس یکی را مدی بود که به شده به صورت و رویه به دیور در کاندی و به شده بود کاندیسکی با هر جبهه به موسیقی، حصول مدی مدی کشف کرد. رژی کاندی و به خاطر مدی یکی و بر کیفیت غنایی تار و ست در مورد کاندیسکی گفته کاندی قوس قزح را با ضریب از و بر جانش قدم به شیوه نشان قویسم به کار می‌برد. فردهای و عموماً غیر مدی است و در اغلب تار و رنگ‌ها نیز ترمی هستند. هدف نو این بود تا با حذف شایسته‌های ضعیف و مادی، بر ماهیت شکل و رنگ معانی صرفاً روحی بخشد. (جاسون، ۵۹۱). کاندیسکی معتقد بود اشکال تجربی بیش از پیش می‌تواند ضرورت ذهنی را روشن سازد و شیوه هنری هر هنرمندی باید زاده ضرورت روحی وی باشد و به این ضرورت پاسخ گوید. برای مثال یک نقطه کرده می‌تواند بیش از تصویر انسانی آستن معنی باشد و زاویه حادی بر روی دایره‌ای، گوش کمتر از انگشت خدا که در اثر میکال آنز مکشت آده را می‌ساید نیست.

از پیش گامان هنر تجربی، کوپکا، پلان گاتی، والنسی، بیکابیا و روپرت دلونه هستند. دلونه رنگ خالص را به حالت تجربی به کمال رسانید، به اعتقاد او: رنگ هم فرم بود، هم موضوع.

هنرمندان روسیه از پیشروان هنر تجربی هستند؛ و در کشورهای دیگر از جمله در هلند، هنرمندان ارژندهای مانند پی‌یت موندریان (۱۸۷۲ - ۱۹۴۴) قدم به دنیای هنر گذاشتند.



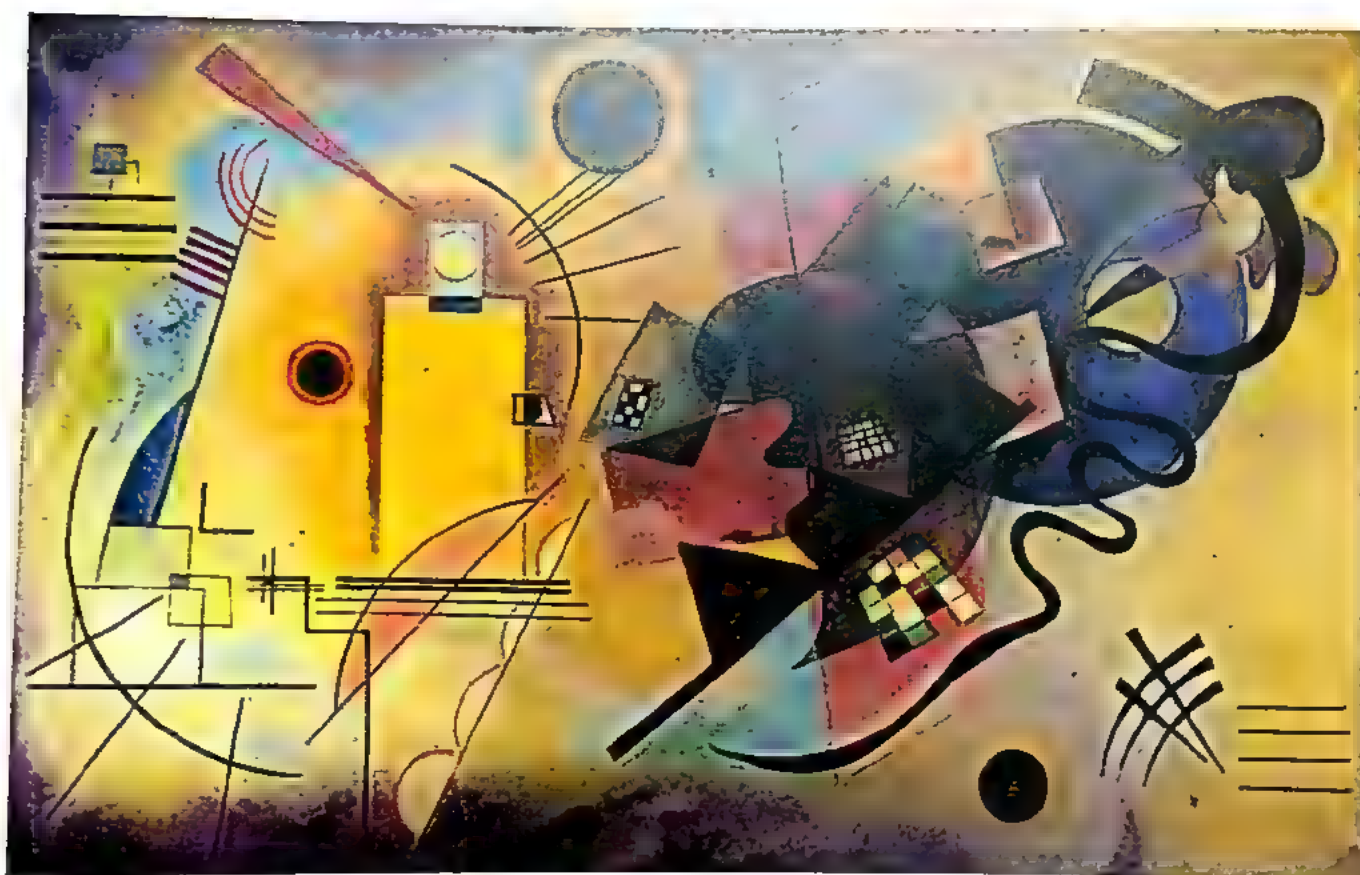
شکل ۲۷ - پل کله.

از جنبش‌های هنر تجربیدی، شیوه «نوپلاستی سیسم» یا شکل آفرینی نویسن است، در این شیوه، عناصر بصری بیان - مانند رنگ و فرم - برای تولید هماهنگی و نظم به کار می‌رود. همچنین، «رنگ» و تأثیر بصری آن بر خطای باصره، ابزاری جدید برای ایجاد حرکت و ساختن مفهوم فضا و مکان قرار گرفت. از هنرمندان برجسته شیوه نوپلاستی سیسم، موندریان است. او و آثارش چنین وصف شده‌اند: اهمیت موندریان در این است که او به خاطر لذت بردن از حس اصلی دیدن رنگ‌ها در تابلوهایش، از رنگ‌های قرمز و سبز و آبی - که رنگ‌های سازنده اولیه می‌باشند - استفاده کرد و دانش خود را درباره آمیختن رنگ‌ها به جز در مورد رنگ‌های سفید و سیاه قربانی نمود. او حتی استفاده از کار روی سطح را که کویست‌ها آنقدر به آن علاقه داشتند کنار گذاشت، و عملاً معانی قدیمی روانی رنگ را از بین برد و آن‌ها را به صورت روابط خالص ارزش‌های معنوی درآورد. او با خلوص و سادگی غیرقابل باور خود آنچنان عظمتی معنوی خلق کرد که در تمام تاریخ هنر نظیر آن را کم‌تر می‌یابیم (موهولی ناگی: ۵۴). در حقیقت، هدف موندریان آفرینش فضای تازه‌ای از روابط عناصر اولیه بیان بصری بود؛ فضایی که با بهره‌گیری مستقیم از نور و محدود ساختن رنگ یا حتی به کنار نهادن آن به وجود بیاید. شیوه نوپلاستی سیسم از شیوه کویسم سرچشمه گرفته، به یافته‌های چشم‌گیری دست یافته است. در این شیوه، سطوح رنگین به کمک تناسب ابعاد و طرز قرار گرفتن‌شان و اهمیتی که به رنگ آن‌ها داده می‌شود روابط را بیان می‌کنند. در نوپلاستی سیسم، دیگر طبیعت حاکمیت ندارد، بلکه تعادل و توازن موجود در آن مورد بررسی قرار می‌گیرد.

طرح کلی آثار موندریان را فرم‌های همودی و افقی تشکیل می‌دهد. رنگ‌ها به حداقل کاهش یافته و همان‌گونه که اشاره شد، بیش‌تر از رنگ‌های زرد، آبی و قرمز استفاده شد. این سه رنگ در تابلوهایی موندریان امکان هر نوع نمایش یا شبیه‌سازی را از میان برداشت. در آثار موندریان نباید به جست‌وجوی

عواطف ناب و تخرلی باشیم. بلکه چنان‌که خود او تصریح می‌کند؛ هدفش درک واقعیت ناب بوده است و او این واقعیت ناب را در موازنه‌ی حاصل از تعادل میان تضادهایی نامساوی لیکن معادل می‌جست. اگر به تابلوی ترکیب سرخ، آبی، زرد او دقت کنیم (شکل ۳۷) و واحدهای گوناگون آن را اندازه بگیریم، تنها تناسب‌های خود بوم - که مربعی کامل است - واقعاً مبتنی بر اصول عقلانی است؛ موندریان تنها از راه احساس خود به باقی آن واحدهای ترکیب‌کننده دست یافته است؛ و مسلماً در طی کردن مراحل آزمایش و رسیدن به انتخاب درست با رنجی مرگ‌آور دست به گریبان بوده است. نگارنده بی‌اختیار از خود می‌پرسد آیا چند بار نقاش ابعاد مستطیل سرخ را تغییر داده است تا آن‌را همراه باعناصر دیگر موازنه یا تعادلی قائم به‌ذات درآورد؟ (جانسون: ۵۱۸).

از دیگر شیوه‌هایی که در نیمه دوم سده بیستم سربرآورد، «آپ آرت» (نقاشی دستگاه بینایی) است؛ و به خاطر آن‌که پیش‌تر با رنگ سروکار دارد، در این‌جا به صورت مختصر معرفی می‌شود. تابلوها و ترکیبات نقاشی در این شیوه با ویژگی‌های روانی بینایی رابطه مستقیمی دارند. عنوان این شیوه که عبارت از دو حرف اول کلمه انگلیسی optics است، رابطه آن‌را با دستگاه عصبی بینایی نشان می‌دهد. نقاشان این شیوه می‌کوشند تا از خطای باصره در دیدن فرم‌ها و رنگ‌ها به هر طریق که ممکن باشد، بهره گیرند. از نقاشان نامدار این شیوه به‌طور قطع باید از ویکتور وازارلی (تولد، ۱۹۰۸) مجارستانی نام برد. او از ۱۹۳۰ در فرانسه اقامت گزید و در زمینه‌های مختلف نقاشی «آپ» فعالیت کرد. در میان نقاشان معاصر، کم‌تر کسی توانسته است مانند وازارلی از جلوه‌های بصری رنگ و فرم بهره گیرد. او در زمینه‌های مختلفی مانند نقاشی، گرافیک و معماری فعالیت کرده است.



شکل ۲۸ - تابلو: زرد - آبی - قرمز، اثر: واسیلی کاندینسکی (۱۹۲۵ میلادی) رنگ و روغن روی بوم، موزه هنرهای مدرن، پاریس.

تا سده بیستم، هنرمندان می‌کوشیدند تا مظاهر طبیعت را به گونه‌ای عرضه کنند و صحنه‌هایی همچون غروب آفتاب، پهنه دریاها، چشم‌اندازها و مرغ، سسها و حیوانات را به صورت‌های مختلف نشان دهند. با مروره به هنرهای تجسمی گسترش یافته و امکانات مختلف تکنیکی و صنعتی زمینه را گسترده‌تر ساخته است. بدین ترتیب، نقاشان نیز باید با بهره‌وری از تمام امکانات، خود را با دانش روز همگام سازند و پیام خود را در اختیار سایر سسها قرار دهند. هنرمند امروز باید بکوشد به جای آفرینش تابلویی واحد، تری بیافریند که با تکثیر آن، به عملکردی عمومی در سطحی وسیع دست یابد. مساجد، کتابخانه‌ها، موزه‌ها، پارک‌ها، فضاهای شهری، انتشارات هنری، فیلم و تلویزیون، همگی زمینه‌های کاربردی عمومی و گسترده آثار هنری هستند. تری بین گونه میدان‌های عرضه آثار هنری این است که دیگر نیازی به کارشناس و هنرشناس ندارند؛ زیرا محصول‌شان مستقیماً با توده‌های مردم رابطه برقرار می‌کند.

ویکتور وازارلسی از نقاشانی است که در این راه قدم برداشته است. او می‌گوید:

«درست است که دیدار از نمایشگاه‌ها آزاد است، اما قدرت خرید آثار هنری فقط در دست یک اقلیت مرفه است. باید از تمام پیشرفت‌های تکنیکی و علمی امروز استفاده کرد تا نیاز هنری تمام طبقات انسانی مرتفع گردد.» وازارلسی آثار قابل تکثیر را توصیه می‌کند. زیرا امروزه امکان بازآفرینی و تکثیر و انتشار فراهم است. بدین ترتیب، اسانه اثر یگانه محو می‌شود و سوانحام، به کمک ماشین، اثر قابل انتشار پیروز خواهد شد. آثار هنری تکثیر شونده، این خاصیت را دارند که نه به صورت یک نمونه واحد، بلکه به مقدار زیاد، به تعداد پانزده، پنجاه، دویست یا هزار، عرضه شوند. هر چه زمان ما موفق شده است که از مرغوبیت در تعداد می‌شود، جدیت کند و در تری، باعث شده است که خرید آن به هر کسی امکان یابد و به قیمت وزن

شکل ۲۹ - نقاشی: منظره آسیاب، اثر: پی‌یت موندریان.

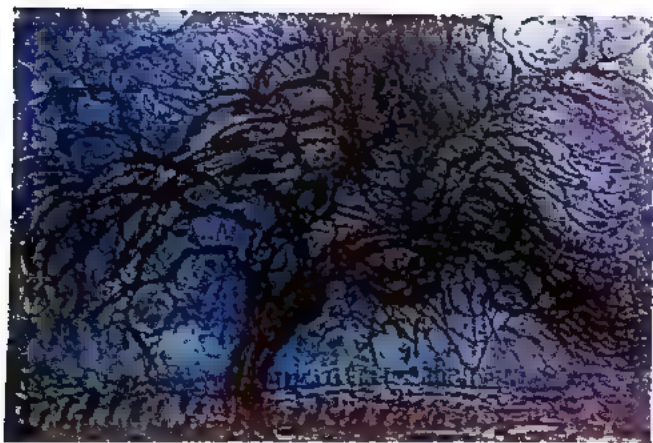


برای همگان ممکن باشد» (وازارلی: ۱۹).

وازارلی با پیروی از این اندیشه، نوآوری‌های هنری خود را عرضه می‌کند. عناصر تجسمی - یعنی رنگ و فرم - را که معمولاً از طبیعت لهام گرفته‌اند، برای نمایش واقعیت‌های طبیعی به صورت ناب به کار می‌برد؛ و روابط بین این دو عنصر اصلی را با استفاده از شکل‌های هندسی ساده، در ترکیبات هندسی پیچیده نشان می‌دهد.

وازارلی می‌گوید: «بینندگان آثار من، پرتو نوری را که از میان تاریکی‌ها در تابلوهای من وجود دارد، نمی‌بینند. فضای درخشانی که امپرسیونیست‌ها می‌خواستند نشان دهند، کدام است؟ یا خورشیدهایی که وان‌گوگ برای نمایش درخشش نور خورشید به وجود آورد، چگونه است؟» در حقیقت، وازارلی سعی کرده است همان اصول را به صورتی دیگر عرضه کند. او در ۱۹۴۷ با نقاشی‌های آبستره، کار خود را آغاز کرد. خود در این باره می‌گوید: «در واقع، مفهوم حقیقی آبستره در ۱۹۴۷، یعنی هنگامی در من بیدار شد که بی‌بردم فرم ناب و رنگ ناب می‌توانند معناگر جهان باشند...» (وازارلی: پلاستی سیت، مقدمه مترجم).

* * *



شکل ۳۰ - نقاشی: درخت سیب در گل، اثر: پی‌یت موندریان (۱۹۱۲ میلادی) موزه گمنت، لاهه.

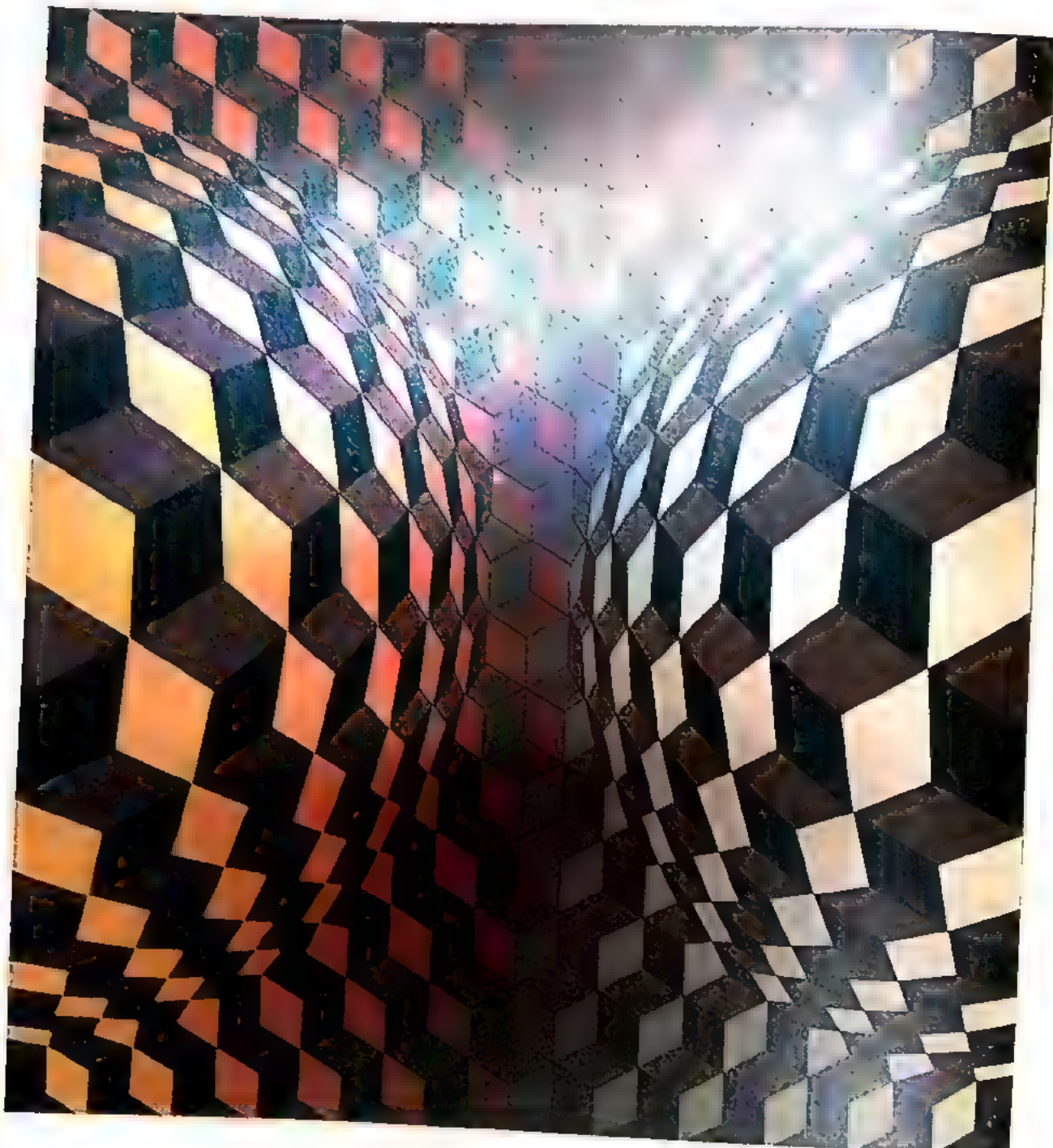
شماری از ایشان خوشبختانه به گوسه‌ای به شش و نقاشان
میناتور است ایرانی قلم بزنند و تابلوهای خود را رنگ آمیزی
کنند.

گوگن، نقاشی به نام «...» بسیاری از تابلوهای
خود را به همان نام می‌نامید. او که زمینه‌توربست‌های
ایرانی آثار خود را رنگین کرده‌اند، مایه‌ی نقاشی فوویست،
الزون بر آن که به نام «...» می‌نامید، می‌گردد. تابلوهای «...»
میناتوربست‌های رنگارنگ، پس از آنکه به دست او میان
نقاشان معاصر، انداخته و فروخته شد، به دست او برگرفته از
نقوش و ترکیبات هندسی هر یک از این بست و رنگ آمیزی او را
رنگ آمیزی‌های کاشی‌کاری‌ها و مساجد و برای مطابقت
دارد.

اهمیت آشنایی با تحولات هنر مدرن به‌ویژه در شناخت
رنگ، تا آنجا است که تأثیر آن در نقاشی‌های میناتور ایرانی
- نه تنها از دیدگاه طراحی و تحسین اشکال، بلکه از لحاظ
رنگ‌آمیزی - آشکار است. گوگن در مورد رنگ نظریات جالبی
دارد و همین نظریات نام وی را نزد هنرشناسان امروزی مشهور
ساخته است. نظریات او با آنچه در میناتورهای ایرانی آمده
است، مطابقت دارد، او پیشنهاد می‌کند که «باید در تابلوهای
نقاشی از رنگ‌های خالص، بدون ترکیب با سفید و سیاه
استفاده کرد. باید رنگ‌های خالص بنفش، سبز زعفرانی، قرمز،
نارنجی را دقیقاً به همان ترتیب که از لوله رنگ خارج
می‌شوند، استفاده نمود». گوگن هنگامی که در برابر درختان
جنگل قرار می‌گیرد، می‌پرسد: «این درختان را به کدام رنگ

تا بدین جا، به برخی از شیوه‌های مختلف نقاشی در غرب
اشاره شد. هر چند در هر یک از این شیوه‌ها، عنصر رنگ
به‌دست هنرمندان نقاش به نحوی متفاوت - چه برای نمایش
طبیعت چه تصورات ذهنی آنان - مورد استفاده قرار گرفته
است، تنها در شیوه امپرسیونیسم است که برای نخستین بار،
رنگ و نور به‌عنوان عنصری برتر، به‌صورت دقیق مورد بررسی
و مذاقه قرار می‌گیرد و اهمیت آن تا آنجا است که همه
شیوه‌هایی که پس از امپرسیونیسم به‌وجود آمده‌اند (مانند
نئو امپرسیونیسم، فوویسم، اکسپرسیونیسم و غیره) هر یک -
به‌نحوی از آن تأثیر پذیرفته‌اند. در حقیقت، رنگ از زمانی به
عنصری مهم در نقاشی تبدیل شد که درباره ماهیت آن
تحقیقات علمی و تجربیات نظری انجام شد. این‌گونه
پیشرفت‌های علمی و فنی که به‌ویژه در دو سده اخیر به‌دست
انسان غربی حاصل شد، زمینه شناسایی رنگ را در تمام
ابعادش فراهم کرده است. اما بدیهی است که پیشرفت‌ها و
تحولاتی که در زمینه‌های مختلف علوم و هنرها نصیب تمدن
غربی شد و آن را به‌صورت درخت تنومندی درآورد، در
بسیاری موارد، از تمدن‌های کهن‌تر ریشه گرفته است و اکنون
بر همان سرزمین‌های کهن سال سرکشیده و بر آن‌ها سایه
افکنده است. ایران نیز در شمار آن سرزمین‌های کهن است که
نه تنها در زمینه‌های مختلف علوم، ریشه آن درخت کهن سال را
استحکام بخشیده، بلکه در تحولات هنری جدید آنان نیز سهم
بوده است.

در میان هنرهای ایرانی، نقاشی میناتور جایگاه ویژه‌ای دارد
و مقام نقاشان ایرانی والا و نفوذشان در برخی تحولات هنر
مدرن دارای اهمیت است؛ به‌ویژه، هرگاه سخن از عملکرد
رنگ در نقاشی به‌میان آید، سزاوار است از نقاشی‌های میناتور
ایرانی هم سخنی گفته شود و خصوصیات آن‌ها برشمرد شود.
برخی هنرمندان نوآور غربی غنای نقاشی‌های ایرانی را ستوده و
به توصیف آن پرداخته‌اند، و حتی از آن الهام نیز گرفته‌اند.



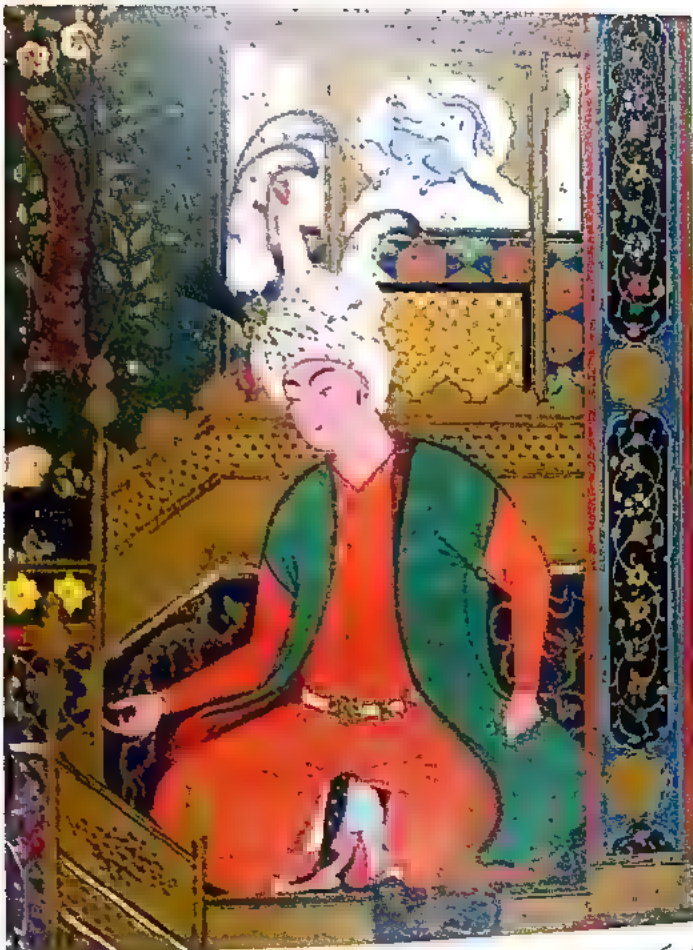
می‌پسند؟ آیا سبز است؟ پس بهترین سبز موجود در (پالت) رنگی خود را برای نمایش آن انتخاب کنید.» و باز می‌پرسد: «این سایه آبی‌رنگ چگونه است؟» و خودش پاسخ می‌دهد: «آن‌چه مسلم است، آبی است! پس برای آن، رنگ آبی خالص را انتخاب کنید.» گوگن نخستین نقاشی است که به قواعد مرسوم رنگ پشت‌پا می‌زند و استفاده از «سطوح رنگی خالص» را توصیه می‌کند. به نظر او، نیازی نیست که رنگ‌های تابلو با طبیعت و مضامین آن برابری کنند. رنگ‌ها باید فارغ از رنگ‌های طبیعت و سایه‌های رنگین باشند، این اصول در مینیاتورهای ایرانی نیز مشهود است.

ژون و ماتیس که در شمار نقاشان شیوه «فویسم» هستند، نخستین کسانی‌اند که تجربه‌های آگاهانه‌ای در مورد رنگ‌ها انجام دهند. این دو معتقد بودند برای انتزاعی کردن رنگ اشیاء مستقل ساختن رنگ‌ها از طبیعت کافی نیست، بلکه باید آن‌ها را به حالت «متضاد» به کار برد.

گوگن نیز می‌گوید: «از تقلید مدل پرهیز کنید. باید رنگ‌های خالص را مانند رنگ‌های ساده ویترا (شیشه‌های رنگین) به کار ببرید، تا چیزی شبیه موسیقی به‌وجود آید.»

با تحول هنر نقاشی، برداشت از رنگ نیز دگرگون می‌شود و به‌صورتی تازه مورد استفاده قرار می‌گیرد. هنرمندان مدرن اصرار دارند که به جای نسخه‌برداری رنگی از طبیعت، واقعیت هنری دیگری را به نمایش بگذارند. این واقعیت چنین است: «باید سطح تابلو از رنگ‌ها و فرم‌های منظم و هماهنگ به‌وجود آید.»

سزان، نقاش امپرسیونیست، درباره روش کارهایش می‌گوید: «وقتی که رنگ غنی باشد، شکل و صورت هم کامل می‌شود.» همین ویژگی در رنگ‌آمیزی مینیاتورهای ایرانی نیز مشاهده می‌شود. در مینیاتورهای ایرانی، صورت و اندام‌ها و طبیعت با رنگ‌های خالص و بدون توجه به سایه روشن نمایش داده می‌شود. حتی می‌توان گفت که در این شیوه، رنگ تنها برای خود رنگ به‌کار می‌رود و ایجاد شکل و صورت



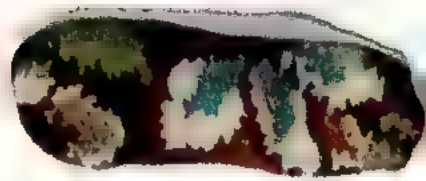
شکل ۳۲ - بخشی از مینیاتور شریایی منیر پادشاه همدان به دستور انوشیروان پادشاه ساسانی. اثر میرزا علی قوری، سلطان محمد، حدود قرن دهم هجری

کم‌تر مورد نظر است. هربرت رید در بحث روش رنگ‌آمیزی هنرمندان مدرن، به مینیاتورهای ایرانی نیز اشاره می‌کند. او می‌گوید: «این نحوه رنگ‌آمیزی بیشتر از هر جا در مینیاتورهای ایرانی، و امروزه در آثار ساتیس، می‌توان مشاهده کرد. در مینیاتورهای ایرانی و آثار ساتیس، می‌بینیم که رنگ‌ها به قوی‌ترین و خالص‌ترین کیفیت خود به وسیله نقاش انتخاب می‌شوند؛ و نقاش از آن‌ها نقشی می‌سازد که از برابر نهادن قوت و ضعف نسبی رنگ‌ها و نواحی رنگین پدید می‌آید» (رید: ۴۱).

پس از مینیاتور، شایسته است به کاربری رنگ در معماری اسلامی - ایرانی نیز اشاره‌ای شود. از ویژگی‌های بارز این هنر، نحوه کاربرد رنگ در فضاهای مختلف معماری است. در معماری اسلامی - ایرانی کوشش می‌شود نه تنها قسمت‌های داخلی بلکه فضاهای خارجی معماری نیز با کاشی‌های رنگارنگ پوشیده شود. کاربرد کاشی‌های رنگارنگ در روی سطوح دیوارها و گنبدها سبب می‌شود مواد ساختمانی، سنگینی و خشونت خود را از دست بدهند و به سطوحی شفاف و مرادی بی‌وزن تبدیل شوند و بر تأثیر انواع نقوش هندسی و تزیینی گیاهی بیفزایند. رنگ‌های شفاف کاشی‌ها و نقوش هندسی، گیاهی و خطاطی به صورت مجموعه‌ای کامل و هماهنگ درمی‌آید و مصالح ساختمانی نمودی چون کریستال‌های رنگین و درخشان به خود می‌گیرند. توزیع رنگ‌های آبی فیروزه‌ای و لاجوردی در مجاورت سفید و زرد و قهوه‌ای و سبز زیتونی مجموعه هماهنگی را تشکیل می‌دهد. در برخی قسمت‌ها که رنگ‌های مکمل آجری مایل به نارنجی، در کنار رنگ‌های لاجوردی و فیروزه‌ای قرار می‌گیرند، منظره چشم‌نوازی می‌آفرینند. کاشی‌کاری معرق که در روزگار سلجوقی متداول بود و در دوره‌های بعد تکامل یافت، در مساجد چشم را خیره می‌کند. استفاده از کاشی‌های مینایی و کاشی‌های خشت هفت‌رنگ نیز که در روزگار تیموریان رایج بود، در آثار دوره صفوی، هنرمندانه و با مهارت بیش‌تری رواج



شکل ۳۳ - معراج‌نامه (مکتب هرات)، اوایل قرن هشتم هجری. کتابخانه ملی پاریس، شماره ۱۹۰، کتابخانه شرقی



بافت، رنگ‌های کاشی‌ها در همه جا صاف و شفاف و جلا دارند. مجاورت رنگ‌های فیروزه‌ای در کنار لاجوردی برای زمینه، فضای شفاف و عمیقی را به وجود آورده‌اند تا انواع شکل‌های زیستی مانند برگ‌ها و گل‌های تزئینی و اسلیمی‌ها و ختایرها در آن نمایان گردند.

معماری اسلامی - ایرانی از لحاظ رنگ‌آمیزی دارای ویژگی‌های مینیاتور ایرانی است و از لحاظ کاربرد شکل‌ها و فرم‌ها نیز با آن شباهت‌هایی دارد. در مینیاتور، هنرمند سعی می‌کند از طبیعت تقلید نکند. در صورت‌ها، اندام‌ها و سایر قسمت‌ها، سایه روشن طبیعی رعایت نمی‌شود و معمولاً شکل‌ها به صورت سطح مطرح می‌شوند و فاقد پرسپکتیو هستند. در معماری نیز نقوش هندسی و گیاهی سایه روشن ندارند و مسطح هستند و از صورت و اندام انسانی - به علت حرام بودن آن - نشانی نیست. در مینیاتور، رنگ‌ها طبیعی نیستند. در همه جا رنگ‌های خالص و درخشان به کار رفته‌اند؛ در معماری نیز رنگ‌های شفاف و درخشان در انواع نقوش جای گرفته‌اند. در مینیاتور، اندام‌ها پارچه‌هایی از رنگ به تن دارند و در معماری، انواع نقوش رنگین بر سطوح مختلف ساختمان پوشیده شده‌اند.

* * *



شکل ۳۴ - آرسی با شیشه‌های رنگین (خانه حقیقی در اصفهان).



شکل ۳۶ - کاشی‌های مسجد جامع اصفهان



شکل ۳۵ - کاشی‌های مدرسه چهار باغ، اصفهان

کتاب رنگ

مقدمه نویسنده:

در بخشی از *رود آمده است*: «تمام دانش و آگاهی که از کتاب یا به کمک استادان آموخته می شود. به مصداق مرکوبی است.» همچنین، در بخشی دیگر می خوانیم: «تا زمانی این مرکوب برای انسان مورد استفاده قرار می گیرد که در مسیری و جاده ای طی طریق کنیم. آن کس که به پایان جاده می رسد، می بایست مرکوبش را کنار گذارد و با پای پیاده به راه خود ادامه دهد.» به کمک این کتاب می خواهم مرکوبی بسازم تا با آن تمام کسانی که مشتاق سیاحت در دنیای رنگ ها هستند، نکاتی را درک کنند. البته می توان بدون مرکوب به راه هایی قدم گذاشت که هنوز شناخته نشده اند، اما باید دانست که پیشروی کند و پردردسر است. پیشنهاد می کنم برای کامیابی در راه و رسیدن به هدفی عالی، از وسیله ای (کتاب) استفاده کنید تا در حمایت راهنمایی هایش، سریع تر به مدارج بالا برسید.

پرسش های بی شمار دانشجویان کمک کرد تا من مواد ضروری این مرکوب را پیدا کنم. بدین جهت از آنان سپاس گزارم. عقاید و اصولی که در این جا درباره زیبایی شناسی رنگ آمده، تجربه و مشاهداتی است که یک نقاش مطرح کرده است. برای هنرمند نقاش، نمود رنگ مهم تر از واقعیت فیزیکی و شیمیایی آن بوده، عامل مهمی است که فقط در چشم بیننده ایجاد می شود.

به هر حال، عمیق ترین و واقعی ترین اسرار در رنگ ها نهفته شده است و حتی بسیاری برای چشم نامعلوم اند و تنها از راه قلب و درون مشاهده می شوند، بنابراین فرمول پذیر نیستند. با وجود تضاد های گوناگون افراد درباره رنگ ها، آیا در قلمرو زیبایی شناسی قواعد و قوانینی ثابت می توان یافت؟ معمولاً در جواب دانشجویانی که چنین پرسش هایی را مطرح می کردند، گفته می شد: «هرگاه بدون توجه به قوانین رنگ، بتوانید اثری جالب پدید آورید، دیگر نیازی به قوانین علمی ندارید، ولی اگر نتوانید، باید به قوانین علمی رنگ روی آورید.» مطالعه آثار استادان بزرگ نشان می دهد که همه آنها بر علم رنگ مسلط بوده اند.

فراگیری تئوری‌های رنگ در ابتدا مفید است، اما پس از طی دوره مقدماتی، باید به کمک کشف و شهود به بررسی و تحلیل مسائل مربوط به رنگ پرداخت و از آثار استادان بزرگ رنگ‌شناس مانند گوته (Goethe) و رائگ (Runge) و بزولد (Bezold) و شوروول (Chevreul) و هولسزول (Holzel) درس‌های ارزنده‌ای آموخت.

کتاب حاضر تلاش دارد افزون بر طرح قوانین عینی درباره رنگ‌ها، بر قوانین ذهنی و تأثیرشان نیز توجه کند؛ و قواعد و اصول بصری رنگ‌ها را با آگاهی و دانش بیشتر بشناساند.

* * *

اساس هنر نقاشی دارا بودن «بصیرت و نبوغ» است. همان‌گونه که در هنر موسیقی، اگر موسیقی‌دانی تنها تمام اصول آهنگ‌سازی و ترکیب‌بندی اصوات را بداند ولی از «الهام و وحی» بی‌بهره باشد، از ساختن آهنگ‌های خوب ناتوان خواهد بود. درست همین وضعیت درباره نقاشی صدق می‌کند. یک نقاش ممکن است تمام اصول و تدابیر ترکیب رنگ و فرم را بداند ولی از الهام و وحی بهره‌ای نداشته باشد که در این صورت، کارش بی‌ثمر است. گوته گفته است که نبوغ، ۹۹ درصد با کوشش و تلاش و یک درصد با وحی و الهام تجلی می‌یابد. سال‌ها پیش در یکی از مطبوعات، بین ریچارد اشتراوس (R. Strauss) و هنز فیترز (Hans Pfitzner) موسیقی‌دان آلمانی (۱۸۶۹ - ۱۹۴۹م) بحثی درمی‌گیرد مبنی بر این که سهم نسبی اشراق در هماهنگی اصوات در یک کمپوزیسیون موسیقی چقدر است؟ در نهایت، معلوم شد که در آثار اشتراوس، تأثیر اشراق چهار تا شش درصد و بقیه حاصل استادی و مهارتش بوده است، در حالی که موتزارت بیش‌تر آثار خود را مدیون الهامش می‌داند.

لئوناردو (Leonardo) دورر (Durer)، گسراونالد (Grunewald)، اگریکو (Le Greco) و دیگران، به‌خاطر استفاده از شعور و الهام‌شان مورد ستایش‌اند.

چگونه ممکن بوده است که نمازخانه آلزلهیم بدون توجه به رنگ و فرم آفریده شود؟ شارلز پلان در مقاله «هنرمندان زمان من» در مورد دلا گروا می‌نویسد: «قواعد و اصول رنگ در کارگاه‌های هنری کشف و تدریس نشده‌اند؛ زیرا مطابق یک ضرب‌المثل فرانسوی «طراح را می‌توان پرورش داد، ولی رنگ‌شناس متولد می‌شود»، چرا باید گفته شود رموز رنگ‌ها؟ در حالی که باید تمام نقاشان آن را بیاموزند؟»

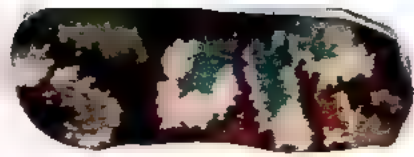
شناختن قوانین خلاقیت هنری نباید برای هنرمند دست و پا گیر باشد، بلکه باید به رهایی او از شک و تردید بینجامد، در ضمن، باید دانست که قوانین رنگ هم نسبی‌اند؛ چه عجایی را که در طول تاریخ عقل آدمی کشف و قابل فهم نکرده است! عجایی همچون قوس قزح، رعد و برق، جاذبه و مانند این‌ها، امروزه با آن‌که اصل و منشای این پدیده‌ها معلوم است، هنوز به‌صورت اسراری حیرت‌انگیز برای انسان باقی مانده‌اند. هنرمند مانند لاک‌پشتی که با احساس خطر خود را در لاک خویش پنهان می‌کند، هنگام خلق اثرش، گرفتار قوانین هنری و احساس خویش است. آیا بهتر نبود که لاک‌پشت پایی نداشت؟

* * *

کلمات و الحان آن‌ها و فرم‌ها و رنگ‌هایشان در بردارنده پیام‌هایی از دنیای ماورا هستند. رنگ به فرم کمال می‌بخشد و بدان جان می‌دهد.

جوهر اصلی رنگ، انعکاسی از عالم خیال است؛ مانند نوری که به موسیقی تبدیل شده است. هرگاه در رنگ‌ها تعمق کنیم و تجسم یمن پدیده را در نظر آوریم و آن را در قالب جملاتی به زبان آوریم؛ آن وقت، دیگر رنگ عطر و بوی خود را از دست می‌دهد و جز موجودی بی‌جان و بدون روح، چیزی نخواهد بود.

جلوه‌های بر معنی رنگ‌ها را می‌توان در رنگ‌آمیزی آثار قدیمی و دوران پیشین مشاهده کرد. مصریان قدیم و یونانیان علاقه و میل فراوانی به طراحی‌های رنگارنگ داشتند. نقاشان چین نیز در این زمینه بسیار ورزیده بودند. از طرفی، امپراتوران



همواره به جمع آوری آثار هنری علاقه نشان می دادند.

هشتاد سال پیش از میلاد امپراتوری در چین از سلسله هان (Han) به جمع آوری آثار هنری می پرداخت و دارای موزه ای از نقاشی ها و مجموعه های رنگین بود؛ در عصر تانگ (Tang) نیز بین سال های ۶۱۸ تا ۹۰۷ م. نقاشی های دیواری با رنگ های بسیار شدید و پر قدرت رنگ آمیزی می شد. در این دوره رنگ های زرد، قرمز، سبز کاربرد زیادی داشت و استفاده از سرامیک های آبی جلاکار رایج بود. همچنین در روزگار سانگ (Sang)، در سال های ۹۶۰ تا ۱۲۷۹ م. دانش رنگ ها فوق العاده مورد توجه بود در این دوره رنگ های متنوع تصاویر از حد طبیعی فراتر رفته بود و سرامیک های رنگین و جلاکار، به ویژه رنگ سبز و رنگ های روشن مهمانی، با زیبایی خاصی به کار می رفت.

موزایک های رنگارنگ بیزانسی و رومی با رنگ های شدیدی که دارند از آغاز هزاره اول میلادی همچنان باقی مانده اند. هنر موزایک سازی این دوره با قدرت فوق العاده اش در رنگ آمیزی دارای مقامی ارزنده است. سطوح رنگین آن ها از بی شمار نقطه های رنگین موزایکی و با حسابگری هنرمندانه ترکیب شده اند. هنرمندان موزایک ساز راون (Ravenne) در سده های پنجم و ششم به خوبی قادر بودند به کمک رنگ های مکمل تأثیرات گوناگونی به وجود آورند.

در مقبره گالا - پلاسیدیا (Galla - placidia) در ایتالیا، فضایی نورانی از رنگ های خاکستری رنگین به وجود آمده است. این فضای رنگارنگ، با تابش نور نارنجی که از پنجره های مرمرین می تابد، پس از تداخل با رنگ های آبی موزایک های دیوارها فراهم شده است. نارنجی و آبی، دو رنگ مکمل اند که در اثر مجاورت آن ها، با تداخل شان، رنگ خاکستری کروماتیک به وجود می آید. با حرکت در فضای مقبره رنگ های نارنجی و آبی بارها به چشم می آید که با کم و زیاد شدن نور، در حال تغییرند و فضایی متنوع و سرشار از رنگ ایجاد می شود؛ در نتیجه، بیننده خود را در رنگ های دلنواز

غوطه ور می بید.

در نقاشی مینیاتورهای ایرلندی مربوط به قرون وسطی - یعنی در سده های هشتم و نهم - رنگ آمیزی متنوعی وجود دارد. مهم ترین ویژگی این آثار، کاربرد رنگ با قدرت و شدت یکسان است. این مینیاتورها تأثیرات سردی و گرمی را به خوبی عرضه کرده اند که مانند آن شب در سال امپرسیونیست ها به ویژه وان گوگ مشاهده می شود.

بعضی از صفحات میسایر کتاب کلز (Kells)، با رنم های اورگانیکی خط و اصول منظمی رنگ ها - که دارای قدرت و جلوه افک های باخ است - با چنان مهارتی رنگ آمیزی شده که یادآور نقاشی «آبستره» است و نیز ارزش شیشه های رنگین (ویترای، Vitrail) قرون وسطی به همان اندازه دلپذیر و با معنی است.

در شیشه های رنگین قدیمی به خاطر محدودیت رنگ، از رنگ های کمتری استفاده شده است، ولی اکنون، با امکانات پیش تری که در دسترس است، می توان هر رنگی را در ویترای به کار برد.

پنجره های کلیسای شارترز (Chartres) در فرانسه، شکوه و زیبایی آسمانی دارد؛ به ویژه پنجره بزرگ کلیسا که به صورت گل سرخی شکفته شده، در هنگام غروب، در اثر تابش نور خورشید، سمفونی عظیمی از رنگ را عرضه می کند.

هنرمندان رومن و گوتیک اولیه، در نقاشی های دیواری و صفحات نقاشی خود، فرم ها و رنگ های سمبلیک را برای بیان حالات مختلف به کار می بردند. آثار آن ها در عین سادگی جاندار و با روح است. سایه روشن ها و تغییر مایه های رنگی و فرم آثارشان، هر یک به تنهایی تأثیری گیرا و ارزنده دارد. جیوتو و سی یونوا نخستین نقاشانی هستند که با فرم و رنگ، به هیکل انسانی ارزش بخشیدند و خود آن ها برای انبوه هنرمندان صاحب نام سده های پانزدهم و شانزدهم و مقدم اروپا الگو قرار گرفتند.

در نیمه نخست سده پانزدهم، برادران هوبرت و جان

وان آیک مطالعاتی در زمینه تضادهای رنگی انجام دادند و طرح‌ها و ترکیب‌هایی در اطراف رنگ‌های موضعی هیکل یا شیء ترکیب‌هایی ارائه دادند. رنگ‌های موضعی و محلی (Les Couleurs locales)، تاریکی و روشنی و واقعیت طبیعی تصاویر به دقت و مطابق با طبیعت تهیه شده است. در این دوره، رنگ وسیله بیان و توصیف طبیعت و فطرت مواد قرار گرفت؛ از جمله، محراب نقاشی شده گاند (Gand) در ۱۴۳۲م و نخستین تک‌چهره گوتیک اثر جان وان ایک در ۱۴۳۴م که دارای چنین خصوصیتی هستند.

فرانستکا (۱۴۱۰ - ۱۴۹۲م) با طرح صریح، محکم، دقیق، روشن و پرمعنی نقاشی می‌کرد. البته موازنه رنگ‌های مکمل را نیز از نظر دور نمی‌داشت. رنگ‌های او به خودی خود درجه شدت و ضعف کم‌تری دارند و تکنیک کار او نیز کاملاً اختصاصی است. **لئوناردو** (۱۴۵۲ - ۱۵۱۹م) رنگ‌آمیزی تند و فوری را به کار نمی‌برد و با رنگ‌های آرام و نزدیک به هم و با درجاتی بی‌شمار نقاشی می‌کرد؛ از جمله تابلوهای *سن ژروم* و *پرستش* که با رنگ سپیا و سایه‌روشن‌های فراوان نقاشی شده‌اند.

تی سین (۱۴۷۷ - ۱۵۷۶م) سطوح رنگ‌های همگن را به‌طور مجزا در کنار یکدیگر قرار می‌داد و همواره سطوح رنگ‌مایه‌های سرد و گرم را تجزیه و تحلیل می‌کرد و رنگ‌ها را با تاریک و روشن‌های بسیار به کار می‌برد. او به‌ویژه در پایان عمر به این نکته بسیار توجه داشت. از آثار معروف او در این رابطه، *چهره بلا* در گالری پی‌تی، در فورانس و *ناج‌گذاری* در موزه مونیخ است.

ال گرکو (۱۵۴۵ - ۱۶۱۶م) شاگرد تی‌سین بود. او خود از استادانی است که رنگ‌ها را به‌طور همپایه کنار هم می‌گذاشت و به تأثیرها و عکس‌العمل سطوح رنگ که در کنار هم قرار می‌گرفتند، اهمیت بسیار می‌داد. او را پیشرو نقاشان غیرعینی دانسته‌اند، زیرا سطوح رنگ‌های او دارای درجه‌بندی عینی و هماهنگ با طبیعت نیست. شیوه رنگ‌آمیزی او منحصر به فرد و تصاویرش بیانگر حالات روانی نقاش و روحیات اوست.

رنگ‌مایه‌های او نیز برای ایجاد درجات رنگی تصویری به کار گرفته شده است.

گرانوالد (۱۴۷۵ - ۱۵۲۸م) نزدیک به صدسال پیش از ال گرکو اصول با ارزش رنگ را دریافت؛ و در همان زمان نیز بسیاری از مسائل مهم رنگ را مورد توجه قرار داد. گرانوالد رنگ را در برابر رنگ قرار می‌داد و بدین ترتیب با رنگ‌های مناسبی که به کار برد، مهارت بصری فراوانی درباره دنیای رنگ‌ها به دست آورد.

نقاشی نمازخانه «آیزنهایم» (Isenheim) نشان‌دهنده چنین کیفیت متفاوتی از رنگ است. با مقایسه تابلوهای شکل ۱۲۵ به نام *کنسرت فرشتگان* (Le concert des anges) و شکل ۲۲۳، به نام *رستاخیز* (La Résurrection) اثر گرانوالد، می‌توان دریافت که تصاویر از نظر فرم و رنگ با هم اختلاف دارند. درحقیقت، گرانوالد وحدت تزیین را فدای موضوع اصلی تابلوی نقاشی می‌کرد و فراتر از قوانین مرسوم پیش رفت. بدین ترتیب، توانست به حقیقت بصری رنگ‌ها و فرم‌ها برسد و قدرت روانی رنگ‌ها، حقیقت سمبلیک (نمادین) و معانی حقیقی آن‌ها را دریابد و وحدتی بین آن‌ها برقرار سازد.

رامبراند (۱۶۰۶ - ۱۶۶۹م) بیش از دیگران به جنبه سایه - روشن توجه داشت. البته ال گرکو، تی‌سین و لئوناردو نیز سایه‌روشن را برای بیان معانی مختلف به کار بردند. نقاشی‌های رامبراند از نظر رنگ با هم اختلاف کلی دارند. او غلظت و اصالت مادی رنگ را دریافت. گاهی با درجات (تون‌های) خاکستری یا آبی و زرد و قرمز ترانسپارانت (شفاف) کار می‌کرد و با هر یک اثر عمیقی می‌آفرید که به گونه‌ای برجسته زندگی را شکل می‌داد. آثار نقاشی رامبراند عمیق و نمایانگر معنویت است. او رنگ‌های تمپرا و روغنی را با هم به کار می‌برد و از این ترکیب به درخشش و پرتو چشم‌گیر و فوق‌العاده رئالیستی می‌رسید. از جمله، در تابلوی مردی با کلامنخورد طلایی (شکل ۱۱۴) که در آن رنگ‌های روشن و درخشان به کار برد که در روی زمینه‌ای تاریک قرار گرفته‌اند و مانند جواهر می‌درخشند.

ال گرکو و رامبراند به قوانین رنگ‌های باروک (Baroque) دست یافتند. در ساختمان‌های بسیار قدیمی باروک، فضای ثابت و آرام به کمک رنگ‌ها، به صورت فضایی پویا (دینامیک) درآمده‌اند و بیان تصویری خود را از دست داده و حالتی آبستره پیدا کرده‌اند.

در هنر امپراتوری کلاسیک، رنگ‌آمیزی محدود به رنگ سیاه، سفید، خاکستری و مقدار کمی رنگ‌های کروماتیک است، کاربرد صرفه‌جویانه رنگ‌های کروماتیک، به آفرینش آثار رئالیستی انجامید که خود جانشین رمانیک بود. جیمز رمانیک در نقاشی‌ها ترنر (Turner ۱۷۷۵ - ۱۸۵۱م) و کنستابل (Constable ۱۷۷۶ - ۱۸۳۷م) در انگلستان و کاسپار داوید فردریک (Caspar David Friedrich ۱۷۷۴ - ۱۸۴۰م) و فیلیپ اتو رانگ (Philipp Otto Runge ۱۷۷۷ - ۱۸۱۰م) در آلمان رهبری کردند. این نقاشان رنگ را ابزاری برای نمایش مفهیم روحی و مناظر قرار دادند و آن را با درجه‌بندی‌های تاریک و روشن و سرد و گرم و سیاه و سفید به کار بردند و به سطوح رنگ توجه زیادی نشان دادند. ترنر با کمپوزیسیون‌های نقاشی بدون اشیا - که تا اندازه‌ای آبستره هستند - در شمار نخستین نقاشان آبستره اروپایی محسوب می‌شود.

دلا کروا (۱۷۹۸ - ۱۸۶۳م) در انگلستان آثار نقاشی ترنر و کنستابل را دید و عمیقاً تحت تأثیر نقاشی‌های آنان قرار گرفت. وی هنگام بازگشت به پاریس به همان شیوه آثاری آفرید و در تمام زندگی‌اش به مسائل و قواعد و اصول رنگ توجه داشت.

در ابتدای سده نوزدهم، مسائل مربوط به رنگ به شدت مورد توجه بود و تجربیات فراوانی در این زمینه به دست آمد. فیلیپ اتو رانگ تئوری‌های رنگی خود را انتشار داد دستورده مهم او انطباق قوانین رنگ‌ها با کرة رنگ است که در ۱۸۱۰م عملی ساخت.

گونه بزرگ نیز در ۱۸۱۰م با نمایش حالات مختلف رنگ‌ها و بیان مفاهیم آن تلاش‌هایی کرد. در ۱۸۱۶، شوپنهاور مقاله معروف خود را به نام «بیینی و رنگ‌ها» انتشار داد و شیمی‌دان معروف شوارزول (۱۷۸۶ - ۱۸۸۹) که مدیر گویلن

وژک^۱ پاریس بود، کتاب *قانون تضاد رنگ‌های هم‌زمان و متضاد و تناسب اشیا رنگین* را منتشر کرد.

سر فصل‌های مهم و بسیار علمی در کتاب میرمیونیسیم و تئو میرمیونیسیم را تشکیل داده درود به نقاش میرمیونیسیم که به عنوان دقیق و علمی صیقل خورده و بی‌شائبه‌ترین کتاب در این زمینه است. میرمیونیسیم‌ها به سوی ترجمه و تفسیر رنگ هدایت کرد و مقصود نور قند که درخت رنگ‌دهی موضعی صیقل صوری ترکیبی از آن تغییر می‌دهد و روشی و نوری که در تفسیر و فضای مناظر بود. مورد تعمق و دقت قرار گرفت بدین ترتیب، سری نقاشان میرمیونیسیم نقشه و طرحی تازه ضروری و مقرر شد.

مونه (Monet) این پذیرنده را به‌طور جذبی جست‌وجو و کشف کرد. سری ترمیم مناظر بر روی بوم نقاشی، تأثیر مداخلات محسوس زور مورد توجه قرار گرفت و در نتیجه، در شناسایی نور خورشید و تعویض رنگ و روشنی و انعکاس نورها و اثر رنگ‌های موضعی پیشرفت‌هایی به دست آمد و طبیعت به صداقت ترجمه و مقصود شد. مهم‌ترین سری که این روش را در خود دارد، تابلوی معروف مونه با نام *کانتارال* است که در موزه میرمیونیسیم‌ها در پاریس نگهداری می‌شود.

نوامیرمیونیسیم‌ها سطوح رنگ را به صورت نقطه نقطه و سطوح کوچک تقسیم می‌کردند و ظاهر می‌داشتند که ترکیب رنگ‌ها قدرت آن‌ها را می‌شکند. نقطه‌ها تقریباً از رنگ‌های خالص انتخاب می‌گردید و وقتی از فاصله معینی به آن‌ها نگاه می‌شد، به کمک فضای بین چشم و سطح تصویر، حس به‌صورت خودبه‌خود به هم آمیخته می‌شدند. بین همان ویژگی‌هاست که شوارزول به آن رسیده بود و نگوی نقاشان قرار گرفت. به تدریج، ایده و فکر میرمیونیسیم تکمیل یافت و میرمیونیسیم (Cézanne) به توانایی و شناخت منطقی ساختمان رنگ دست

1 Die Lehre des kontrastreichen und des assortierten der Objekte

یافت. این روش امپرسیونیست‌ها، اساس قواعد کلی رنگ‌های کروماتیک شد و به صورت اصولی قانونی و رسمی در دنیای هنر درآمد. بعدها نیز تکنیک تقسیم‌بندی سطوح رنگی دیویزیونیست‌ها (نئو امپرسیونیست‌ها) کنار گذاشته شد و تسلسل سطوح و تغییر - مایه‌های درونی رنگ دوباره رواج یافت و رنگ از نظر سردی و گرمی، تاریکی و روشنائی، غلظت و رقت مورد توجه قرار گرفت. تی سِین و رامبراند با علاقه فراوان تغییر مایه‌های رنگی را در صورت‌ها و فیگورها به کار می‌بردند. سزان به صراحت ریتم و توازن رنگ‌ها توجه داشت. در تابلوی *سیب‌ها و نارنج‌ها* (شکل ۱۲۸) رنگ‌ها پاک و واضح هستند. سزان با توجه به تأثیر روحانی رنگ، کنتراست سردی و گرمی را با آهنگی جالب به کار می‌برد. پس از او، بونار تصاویر بسیاری را که جملگی با کنتراست سردی و گرمی ایجاد شده بود، آفرید.

ماتیس (۱۸۶۹ - ۱۹۵۴م) تغییر مایه‌های رنگی را به سادگی و صراحت و موازنه سطوح درخشان و تعادل ذهنی‌کشاند و با برآکه، دُرَن، ولامینگ، گروه فوویست‌های پاریس را تشکیل داد.

برآکه، پیکاسو و گری کوبیست‌هایی بودند که رنگ‌ها را با درجات مختلف تاریکی و روشنائی به کار بردند. و نخستین کسانی هستند که فرم را مورد توجه فراوان قرار دادند. اشکال و موضوعات بصری را به فرم‌های هندسی مجرد، ساده‌کردن و به ارزش رنگ - مایه به خودی خود و درجه‌بندی آن‌ها اهمیت خاص می‌دادند.

مونش، کریشنر، هکل، تولن و نقاشان گروه سوار کار آبی (Cavalier bleu) مانند کاندینسکی، مارک، پل کله اکسپرسیونیست‌هایی بودند که می‌کشیدند نقاشی را به روان - شناسی برگردانند، و از آن نتایج دلخواه روان‌شناسی بگیرند. آثار آن‌ها در پی نشان دادن حالات درونی و رویدادهای روحی بود و آن را از طریق معانی اشکال و رنگ‌ها بیان می‌کرد.

کاندینسکی در ۱۹۰۸ به نقاشی غیر تصویری (Non - Objective) روی آورد. وی مدعی بود که هر رنگی بیان خاص و ارزش مناسبی داراست، بنابراین، می‌توان بدون نمایش موضوعی و واقعیت پرمعنایی را آفرید.

آدولف هولزل در اشتونگارت، گروهی از نقاشان جوان را گرد خود جمع کرد و سخنرانی‌هایی در زمینه تئوری رنگ ایراد کرد و یافته‌های گوته، شوپنهاور، بزولد را پایه و اساس کار خود قرار داد. بین سال‌های ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۷م، در قسمت‌های مختلف اروپا هنرمندان به طور مستقل به نقاشی مشغول بودند که امروزه آثار آنان تحت عنوان «هنر مجسم» (Art coneréte) نامیده می‌شود و معروف‌ترین آن‌ها گوپکا، دلون، مالویچ، آرپ، موندریان و وانگوتن گرلو هستند. نقاشی‌های این گروه غیر تصویری بود و فرم‌های هندسی و رنگ‌های طیفی خالص را در قالب تصویر و با درکی هوشمندانه و آگاهانه نشان می‌دادند. فرم‌ها و رنگ‌ها در حالتی متعادل برای نمایش تصاویر به کار گرفته می‌شد.

آنگاه موندریان گامی بلندتر برداشت و رنگ زرد خالص، قرمز و آبی را با توجه به وزن هر یک به کار گرفت. او آثاری آفرید که فرم و رنگ آن‌ها از جنبه زیبایی‌شناختی، متعادل بود. هدف وی رسیدن به هارمونی‌های ملموس و عینی و مشخص بود و به سمبل‌های عقلی و بیانات پنهانی، چندان توجهی نمی‌کرد. مارگس ارثنت و سالوادور دالی سوررئالیست‌هایی بودند که رنگ‌ها را به عنوان راهنما و با معانی فشرده‌ای برای به تصویر کشاندن افکار غیر منطقی خود به کار گرفتند.

تاشینست‌ها نیز فرم و رنگ را به گونه‌ای غیر عادی به کار می‌بردند و هیچ قاعده‌ای را برای رنگ و فرم نمی‌پذیرفتند. توسعه و تکامل شیمی رنگ و اسلوب عکاسی رنگی زمینه را برای تحرکی عمومی و وسیع فراهم کرد. البته علاقه همگانی به رنگ، صرفاً جنبه بصری دارد و بیش‌تر ویژگی‌های مادی آن مورد توجه است و از لحاظ معنوی و روحی چندان مورد نظر نیست. رنگ‌ها نیروهایی تابنده هستند که در انسان اثری مثبت یا منفی می‌گذارند. گاهی از آن‌ها بی‌خیروزماني آگاهیم. در آثار شیشه‌ای رنگین، رنگ‌ها ابزاری برای آفرینش اثری آسمانی و مرموزند تا اندیشه پرستش‌کننده را به سطحی روحانی اوج دهند. بنابراین، تجربه و آزمایش و مشاهده تأثیر رنگ‌ها تنها بصری

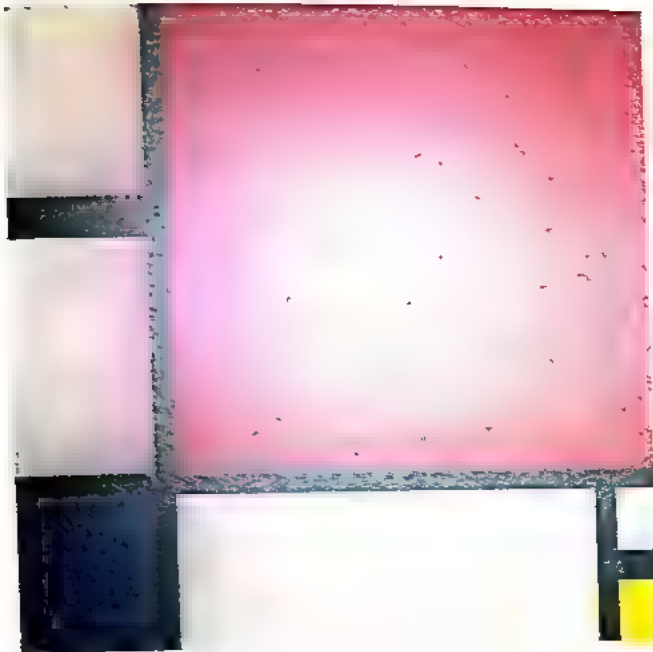
نیست و باید به جنبه‌های روان‌شناختی و سمبلیکی آن نیز دقت کرد. فیزیک‌دانان طبیعت را مطالعه می‌کنند و به نوسانات و ارتعاشات نیروی مغناطیسی پدیده نور توجه دارند؛ تجزیه نور سفید را به پرتوهای رنگی ب ترکیبات رنگین نور مورد مطالعه قرار می‌دهند و نیز طیف نور و بسامد (فرکانس) و طول امواج رنگی را تجزیه و تحلیل می‌کنند.

شیمی‌دان‌ها ترکیبات مولکولی و ساختمان مواد رنگی را بررسی می‌کنند و ثبات و استحکام رنگ‌ها، مایعات حلال‌رنگ، و تهیه رنگ‌های مصنوعی و ترکیبی را آزمایش می‌کنند. علم شیمی امروزه از یک مزب فوق‌العاده‌ای برخوردار است و آن امکاناتی است که تکامل صنعت در اختیار او قرار داده است.

فیزیولوژیست‌ها تأثیرات مختلف نور و رنگ را به کمک دستگاه‌های پیشرفته، روی مغز و اندیشه و چشم و حتی کالبدشناسی آزمایش می‌کنند. اثر تاریکی و روشنی روی چشم و دیدن رنگ‌های کروماتیک، واکنش بینایی و پدیده پس‌دید (آثار باقیمانده در چشم) از کارهای فیزیولوژیست‌هاست.

هنرمندان رنگ‌شناس نیز حالات مختلف رنگ را از دیدگاه زیبایی‌شناسی بررسی می‌کنند. البته این گروه جنبه‌های فیزیولوژیکی و روان‌شناختی رنگ را نیز از نظر دور نمی‌دارند. در این زمینه، موارد مختلف فیزیک‌رنگ، تأثیر روانی رنگ‌ها نقش ویژه‌ای دارد و حالات مختلف تضادهای رنگی پایه شناخت زیبایی‌شناختی رنگ است. در آموزه‌های هنری و در معماری و ساخت این جهان نمی‌توان بی‌توجه از کنار رنگ‌گذشت، چرا که مسائل بسیار حساس مربوط به رنگ، ارزش‌های خاص خود را دارند. زیبایی‌شناسی رنگ در نهایت دستیابی به این سه دریافت را ممکن می‌سازد:

امپرسیون یا احساس عینی (بصری) Impression
اکسپرسیون (هیجان و تأثر بیانی) Expression (Emotion)
کنستراکسیون یا ساختمان (رمزی، سمبلیک) Construction (Symbolique)
با نگاه به هنر قدیم کلمبایی «پرو» یا رنگ‌های سمبلیک



شکل ۳۷- ترکیب سرج، آبی، زرد، اثر: موندریان.

هنر «تیاخواناکو»^۱ یا رنگ‌های گویای هنر «پاراکاس»^۲ و امپرسیون رنگ در هنر «شمو»^۳ می‌توان جنبه‌های زیبایی‌شناختی فراوانی یافت.

هنرمندان مشهور تاریخ دارای شیوه رنگ‌آمیزی خاصی بوده‌اند و رنگ‌ها را با توجه به مفاهیم سمبلیکی عقاید مذهبی و افسانه‌ای به‌کار می‌گرفتند.

۱ در چین، رنگ زرد را که درخشان‌ترین رنگ‌هاست، خاص امپراتور می‌دانستند و هیچ‌کس در آن‌جا نمی‌توانست جامه زرد بپوشد. رنگ زرد، سمبلی از خرد و عقل فوق‌العاده و تنویر

^۱ Tiahuanaco.

^۲ Paracas.

^۳ Chimu.

افکار بود. به همین ترتیب، اگر یک چینی هنگام سوگواری و عزاداری لباس سفید بپوشد، نشان این است که در گذشتگان با عفت و پاکی به سوی بهشت و آسمان می‌روند. در این فرهنگ، رنگ سفید نشانه غم و اندوه شخص نیست، بلکه پوششی است که مرده را برای حالات پس از مرگ آماده می‌کند تا به فضیلت و کمال برسد.

در یکی از نقاشی‌های دوره پیش از کلمبیایی مکزیکی، اندام شخصی با رنگ قرمز به نمایش درآمده است. این شخص «خدای زمین» (اگزپ توتک) رنگی سمبلیک به خود گرفته است. رنگ قرمز سمبل تولد، جوانی، بهار و خورشیدی است که از شرق طلوع می‌کند. این رنگ در واقع علامت و تصویرنگاری (ایدئوگرام) پرمعنی است.

کاتولیک‌های رومی نیز رنگ‌های سمبلیکی را برای نشان دادن طبقات روحانی به کار برده‌اند؛ مانند قرمز ارغوانی که برای رنگ‌آمیزی (کاردینال) و سفید که برای لباس پاپ انتخاب شده است. در جشن‌ها و آیین‌های کلیساها نیز لباس‌های رسمی رنگین پوشیده می‌شود. در واقع، در هنر مذهبی، رنگ‌ها معانی سمبلیک خاصی دارند.

* * *

هنگام مطالعه رنگ‌ها و قدرت بیان آن‌ها، به هنرمندانی بزرگ همچون ال گرکو، گرانوالد و لاسکز، ژوزف بارن، وان آیک، برادران لولن، شاردن، آنقر، کوریه و به‌ویژه لیل و بسیاری دیگر می‌رسیم که در زمینه دانش هنر رنگ زحمات فراوان کشیده‌اند و رنگ را به مهم‌ترین عامل پدیدآورنده آثار هنری تبدیل کرده‌اند.

لیل تغییرمابه‌های رنگ طبیعت را جزء به جزء روی بوم نقاشی آزمایش کرد و هرگز تصویری را بدون مدل طبیعی نکشید. نقاشان او را در زمرة هنرمندان امپرسیونیست می‌خوانند. مانه، مونه، دگا، پیسارو، رنوار، و سیسلی نیز رنگ‌های موضعی و ایزکتیوی را با تغییرات زاویه تابش نور خورشید در نظر می‌گرفتند و بدین ترتیب، رنگ و تابش نور

را روی سطوح و فضاها در ساعات مختلف روز مورد توجه قرار می‌دادند. از آثار مهم در این زمینه، تابلوی پارلمان در مه اثر ادوارد مانه است (شکل ۱۲۷).

مانه از نقاشانی است که رنگ را به خاطر زیبایی‌های مجرد آن به کار می‌برد و ارزش‌های نهفته آن را نشان داد. همه می‌توانند از رنگ استفاده کنند، ولی باید دانست که ارزش‌های درونی آن را تنها شیفتگان در خواهند یافت.

ارزیابی رنگ و زیبایی‌شناسی آن در سه نکته زیر خلاصه می‌شود:

۱ - حس و عینی Impression

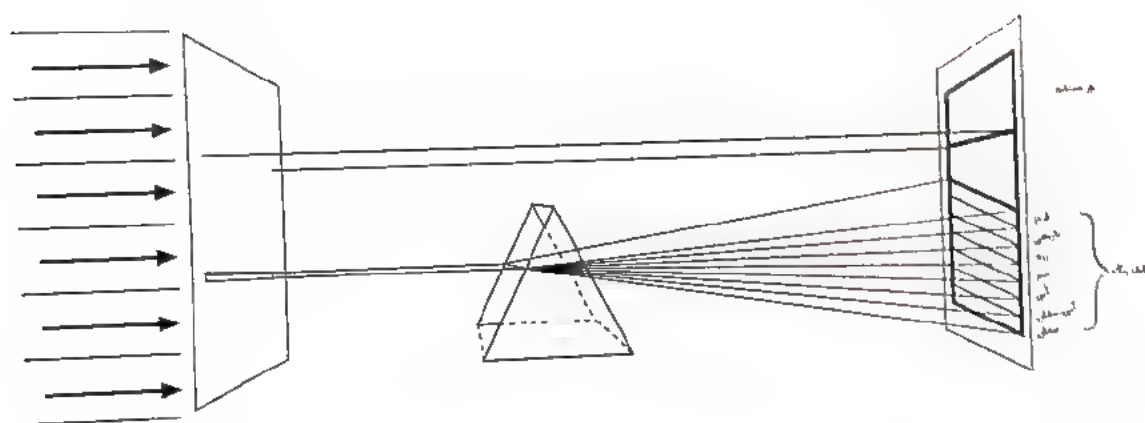
۲ - بیانی Expressif

۳ - ساختمانی Constructif

در بررسی هنر رنگ باید دانست که سمبولیسم بدون دقت بصری و بدون نیروی عاطفی تنها فرمالیسم صرف است؛ و نیز اثری گیرا و بصری، بدون حقیقت سمبلیک و قدرت عاطفی، جز تقلیدی مبتذل از طبیعت نخواهد بود. البته هر هنرمندی بر اساس دریافت‌ها و خلق و خوی خویش کار می‌کند و بر یک یا تعدادی از این جنبه‌ها تأکید می‌کند.

رنگ‌ها را با دو اصطلاح می‌شناسند: یکی ویژگی‌های ظاهری رنگ (کاراکتر رنگ) و دیگری درجه پرنرنگی و کم‌رنگی آن (تون). کاراکتر رنگ وضعیت و چگونگی مکان و موقعیت آن را در دایرة رنگی یا کرة رنگی مشخص می‌کند. رنگ‌های خالص و بدون ترکیب و رنگ‌هایی که پس از ترکیب با هم به وجود می‌آیند، هر یک حالت و نمود جداگانه‌ای دارند. مثلاً، رنگ سبز پس از ترکیب با رنگ‌های زرد نارنجی، قرمز، بنفش، آبی، سفید و سیاه، دارای حالتی خاص و جلوه‌ای متفاوت می‌شود. همچنین، هرگاه از میزان سیاهی و سفیدی - یا به عبارت دیگر، تاریکی و روشنی - رنگی صحبت می‌شود، درواقع، منظور مقدار پرنرنگی و کم‌رنگی آن است و باید به درجه و میزان رنگ (دانگ = Tone) آن اشاره شود. این حالت رنگی از دو طریق حاصل می‌شود، یکی از ترکیب با سفید، سیاه یا خاکستری؛ و دیگری پس از ترکیب با رنگ‌های دیگر (رنگ‌های کروماتیک) که با شدت‌های متفاوت به وجود می‌آید.

فیزیک رنگی



شكل ٢١ - تحريك نوري عفيف.

اسحق نیوئن در ۱۶۷۱ م، نور سفید خورشید را به صورت طیفی از رنگها تجزیه کرد (شکل ۲۸). رنگهای طیف حاصل عبارتند از: قرمز، نارنجی، زرد، سبز، آبی، نیلی و بنفش. اگر این نورها را دوباره از عدسی عبور دهیم، نور سفید ظاهر می شود. تجزیه نور و ایجاد رنگهای طیف در اثر انکسار نور سفید به وجود می آید. با طرق فیزیکی دیگری هم می توان نور سفید و اشعه رنگین به دست آورد. از جمله می توان

به روش‌هایی مانند ترکیب و تداخل نورهای رنگین، انعکاس آن‌ها، بولاریزاسیون و فلورسانس اشاره کرد. اگر رنگ‌های طیف و اشعه‌های رنگین آن را به دو دسته تقسیم کنیم - یعنی گروه قرمز، نارنجی، زرد و گروه سبز، آبی و بنفش - دو گروه رنگی متفاوت خواهیم داشت که اگر این دو گروه را جدا جدا، از عدسی بگذرانیم، دو نوع طیف رنگی خواهیم داشت که ترکیبشان، به نوبه خود نور سفید را به دست می‌دهد. این دو نوع نور رنگی را که از مخلوطشان نور سفید حاصل می‌شود، رنگ‌های مکمل می‌خوانیم

اکنون آزمایشی انجام می‌دهیم؛ بدین صورت که یکی از رنگ‌ها - مثلاً سبز - را جدا می‌کنیم. چنانچه بقیه رنگ‌ها: قرمز، نارنجی، زرد، آبی و بنفش را با کمک عدسی ترکیب کنیم، رنگ مرکبی که به دست می‌آید «قرمز» است. بنابراین رنگ مکمل «سبز» را جدا کرده‌ایم.

برای آزمایش دیگر، رنگ زرد را حذف می‌کنیم. حال از ترکیب قرمز، نارنجی، سبز، آبی، بنفش که باقیمانده‌اند رنگ «بنفش» حاصل می‌شود که این نیز مکمل رنگ «زرد» است. بنابراین، هر یک از رنگ‌های اصلی مکمل مخلوط همه رنگ‌های دیگر است. (منظور از رنگ‌های دیگر همان رنگ‌هایی هستند که از تجزیه نور سفید به دست می‌آیند).

چشم انسان نمی‌تواند رنگ‌های ترکیبی را از رنگ‌های اصلی بازشناسد، در حالی که گوش قادر است تک‌تک تَن‌ها و صداها را در یک مجموعه یا ترکیب موسیقی بشناسد.

رنگ‌ها ناشی از امواج نورند. یک موج نوری نوع خاصی از نیروی الکترومagnetیک است و چشم انسان نیز قادر است تنها رنگ‌هایی را ببیند که طول موج آن‌ها بین ۴۰۰ تا ۷۰۰ میلی‌میکرون ($400 - 700 \mu$) باشد. (میلی میکرون (μ) واحدیست برای اندازه‌گیری امواج که معادل یک میلیون میلی‌متر است)

طول موج و فرکانس هر یک از رنگ‌های اصلی در هر سیکل برحسب ثانیه به شرح زیر است:

رنگ	طول موج	فرکانس (سیکل در ثانیه)
قرمز	۶۵۰ تا ۸۰۰ میلی میکرون	۴۰۰ تا ۴۷۰ میلیون
نارنجی	۵۹۰ تا ۶۴۰ میلی میکرون	۴۷۰ تا ۵۲۰ میلیون
زرد	۵۵۰ تا ۵۸۰ میلی میکرون	۵۲۰ تا ۵۹۰ میلیون
سبز	۴۹۰ تا ۵۳۰ میلی میکرون	۵۹۰ تا ۶۵۰ میلیون
آبی	۴۶۰ تا ۴۸۰ میلی میکرون	۶۵۰ تا ۷۰۰ میلیون
نیلی	۴۰۰ تا ۴۵۰ میلی میکرون	۷۰۰ تا ۷۶۰ میلیون
بنفش	۳۹۰ تا ۴۳۰ میلی میکرون	۷۶۰ تا ۸۰۰ میلیون

رابطه نوسان‌های قرمز تا بنفش یعنی فاصله هارمونیک آن‌ها دو برابر است که معمولاً یک اوکتاو گفته می‌شود.

برای هر یک از رنگ‌ها می‌توان طول موج آن‌ها را ذکر کرد. امواج نور فی‌نفسه رنگین نیستند، بلکه در چشم و مغز انسان شکل می‌گیرند. دانشمندان علت پدید آمدن چنین حالت شگفتی‌آوری را جز تأثر اعصاب مربوط نمی‌دانند.

آزمایش دیگری را برای بررسی رنگ‌های اشیا انجام می‌دهیم: یک فیلتر (شیشه رنگی) قرمز و یک فیلتر سبز را در برابر چراغ می‌گیریم. این دو فیلتر با هم رنگ تیره و سیاهی را پس می‌دهند. فیلتر قرمز تمام اشعه‌ها را به استثنای قرمز جذب می‌کند و فیلتر سبز هم تمام اشعه‌ها را به استثنای سبز به خود می‌گیرد که در این صورت، رنگی باقی نمی‌ماند و رنگ سیاه به وجود می‌آید. در این آزمایش، رنگ‌های به دست آمده را رنگ‌های کاهشی (Sostroctive) می‌نامند. رنگ‌های اشیا به‌طور کلی دارای طبیعت کاهشی هستند. شینی که قرمز به نظر می‌رسد، همه رنگ‌های روشن را جذب می‌کند و تنها قرمز را بازمی‌تاباند. پدین‌ترتیب، هنگامی که شینی را قرمز می‌بینیم، درواقع، وضعیت مولکولی خاص این شیء است که همه امواج نور را به استثنای قرمز جذب کرده است. بنابراین، شیء موردنظر قرمز نیست، بلکه این نور است که چنین وضعیتی را سبب شده تا به رنگ قرمز دیده شود.

آزمایش دیگر: اگر روی کاغذ قرمز، نور سفید بتابانیم، کاغذ

با مسائلی چون مادون قرمز و ماورای بنفش مواجه نمی گردیم.
اگر قطره های دایره رنگ را به هم وصل کنیم، شش رنگ
مشخص می شود که سه زوج رنگی دارد و در آن، رنگ های
سرد و رسک های گرم هر کدام در کنار یکدیگر قرار می گیرند.
تضادهای هفتگانه رنگی را نیز معرفی می کنیم و مورد آزمایش
قرار می دهیم.

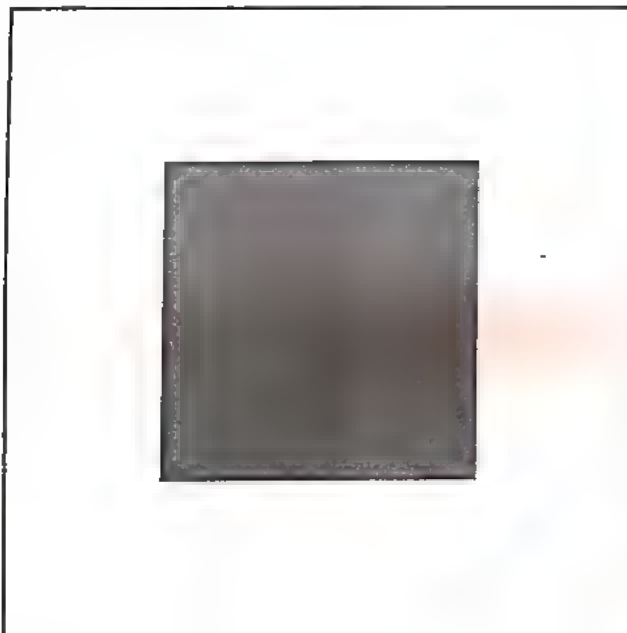
* * *

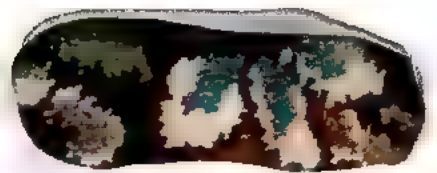
● مربع سفید در زمینه سیاه، بزرگتر از مربع سیاه به همان اندازه در زمینه سفید است. در نتیجه، سفید از مرزی که برای آن تعیین شده با فزاینده‌تر می‌بهد و بیرون می‌زند، در حالی که سیاه جمع می‌شود و در حدود فرو می‌رود (شکل‌های ۳۹ و ۴۰)

● مربع خاکستری روشن در زمینه سفید، تیره به‌نظر می‌رسد ولی همان مربع خاکستری روشن در زمینه سیاه روشن به‌نظر می‌آید (شکل‌های ۴۱ و ۴۲)

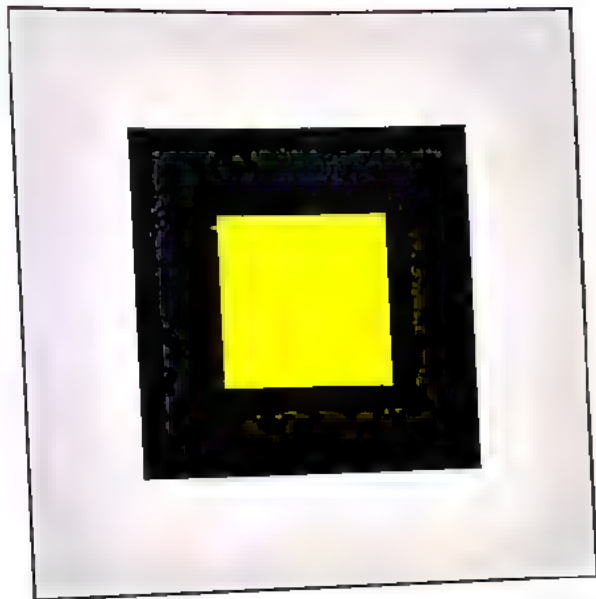
● مربع زرد در زمینه سفید، تیره‌تر از همان مربع زردی است که در زمینه سیاه قرار گرفته است و زرد در زمینه سفید دارای اثری ملایم و نمودی گرم است، در حالی که در زمینه سیاه، مربع زرد درخشندگی فوق‌العاده پیدا می‌کند و نمودش سرد است و به طرف بیرون حرکت می‌کند (شکل‌های ۴۳ و ۴۴).

شکل ۴۱ - ۴۲





شکل ۴۴

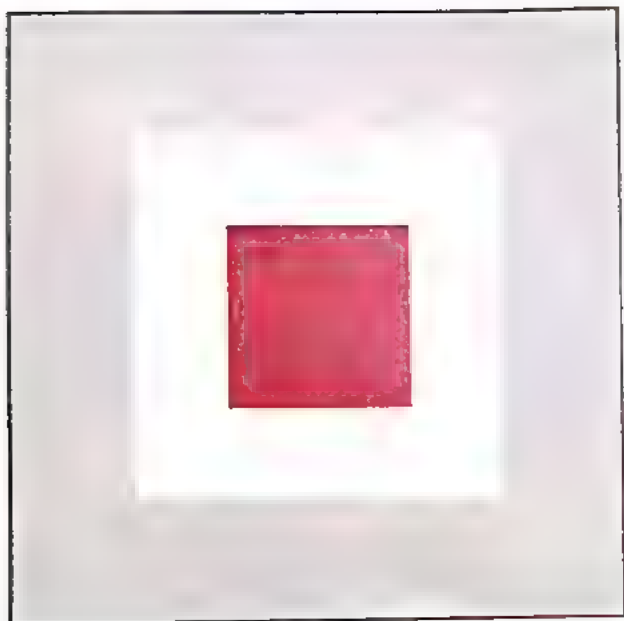


شکل ۴۳

● مربع قرمز در زمینه سفید، به تیرگی می‌رود و درخشش آن کاهش می‌یابد، در حالی که قرمز در زمینه سیاه به گرمی متمایل می‌شود و روشنی بیش‌تری به خود می‌گیرد (شکل‌های ۴۵ و ۴۶).

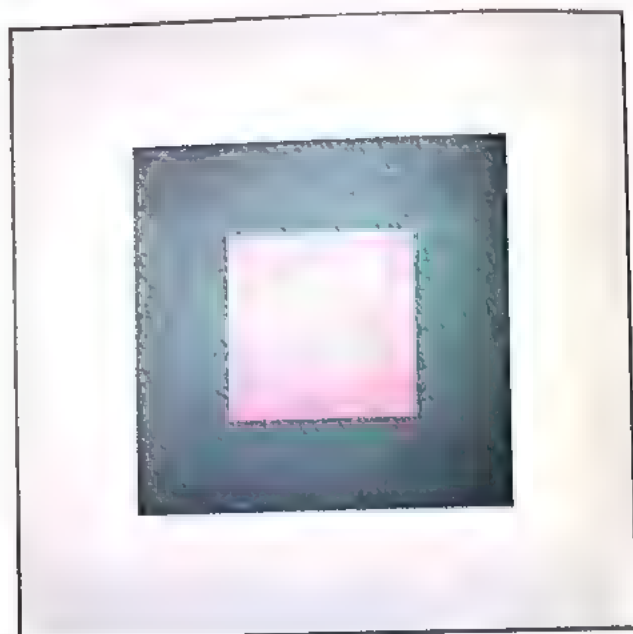
● مربع آبی در زمینه سیاه، درخشان می‌شود و با عمق بیش‌تر، روشن‌تر به نظر می‌آید (شکل ۴۷).

● مربع آبی در زمینه سفید، دارای تیرگی و عمق است و زمینه سفید نیز، از زمینه سفید مربع زرد، روشن‌تر است (شکل ۴۸).



شکل ۴۶

شکل ۴۸

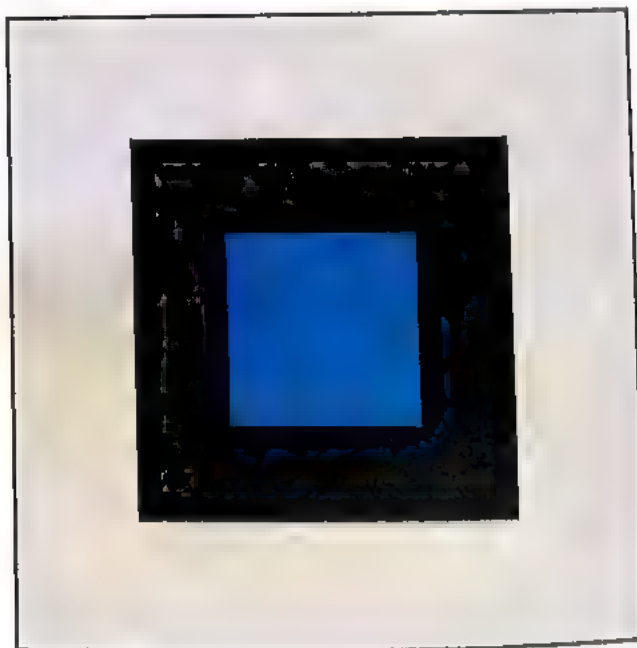


شکل ۴۵

شکل ۴۷



۴۹



• مربع خاکستری در زمینه آبی، متعایل به قرمز و نارنجی می‌شود. به عبارت دیگر، مربع خاکستری در زمینه آبی به سرخی می‌زند، در حالی که همین مربع خاکستری، در زمینه قرمز نارنجی به آبی متعایل می‌شود. این اختلاف هنگامی آشکارتر می‌شود که هر دو حالت را در یک زمان و یا هم زیر نظر قرار دهیم (شکل‌های ۴۹ و ۵۰).

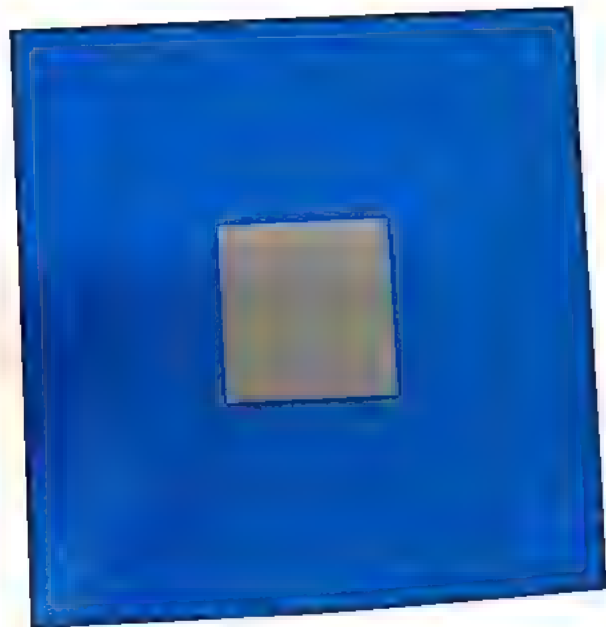
* * *

اگر واقعیت رنگ با نمود آن مطابقت نداشته باشد، حالتی نامتعادل به خود می‌گیرد و با جلوه‌ای دینامیک و مؤثر، غیرواقعی و متغیر به نظر می‌آید. بدین ترتیب واقعیت فرم‌ها و رنگ‌های مواد نوسانات غیرواقعی پدید می‌آورد و البته همین ویژگی‌هاست که به کار هنرمند می‌آید و با توجه به تأثیرات مختلف رنگ‌ها و جلوه‌های مؤثرشان، نکات غیرقابل توصیف را بیان می‌کنند. این خصوصیت رنگی را می‌توان (سیمولتانه)

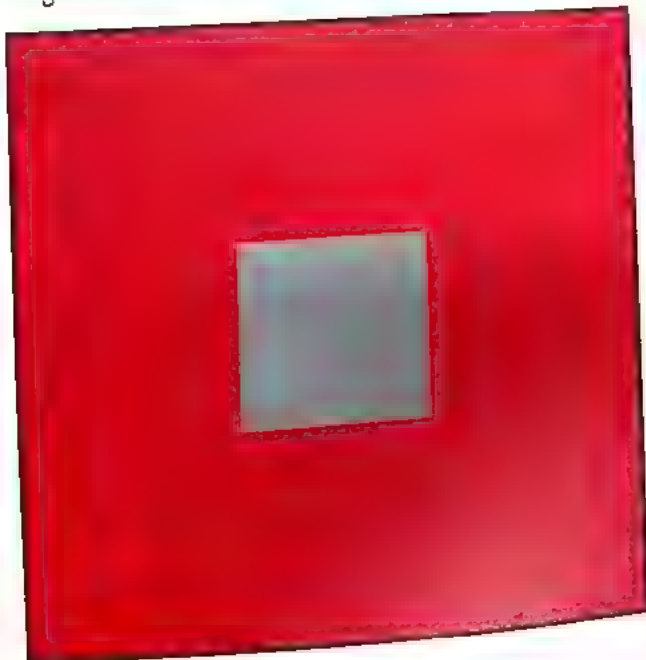
هم‌زمانی و تقارن نامید افزون‌براین، چنانچه به سبب‌های گوناگون رنگ‌ها در محاور هم و شکل سطوح رنگی توجه شود، بیان حالت‌های خاص به مراتب قوی‌تر و پرمعنی‌تر خواهد بود. هرگاه موضوعی دارای ویژگی خاص تصویری باشد، باید طراحی را طوری انجام ده تا همان ویژگی به نمایش درآید. این نکته برای رنگ هم صادق است؛ بدین ترتیب، چنانچه موضوعی از نظر رنگ دارای ویژگی خاصی باشد، باید رنگ‌هایی را برگزید که آن ویژگی را نشان دهد.

اگر برای یک ترکیب ابتدا طراحی صورت گیرد و بعد به آن رنگ اضافه شود، هرگز نمی‌توان ترکیب رنگی مورد پسندی را انتظار داشت، زیرا رنگ‌ها ارزش و اعتبار مجرد خود را دارند و جلوه و نمود آن‌ها مستقل از ارزش‌های شکل و فرم است.

شکل ۴۹



شکل ۵۰

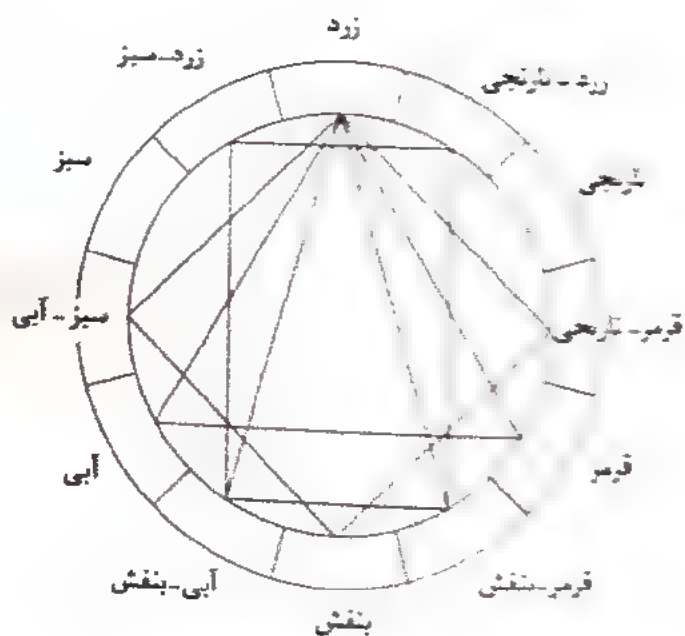


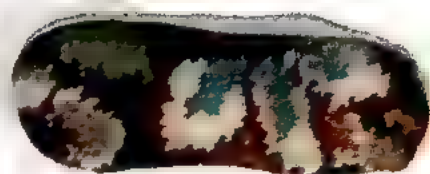
هماهنگی رنگ‌ها

منتظر از هماهنگی رنگ‌ها، معمولاً قضاوت در مورد اثر و عملکرد متقابل دو یا چند رنگ است. تجربیات و آزمایشات گوناگون در مورد مطابقت ذهنی رنگ‌ها نشان می‌دهد که افراد درباره هماهنگی یا عدم هماهنگی رنگ‌ها دیدگاه‌های متفاوتی دارند. اغلب در نظر مردم، رنگ‌های هماهنگ آن‌هایی هستند که از یک خانواده باشند یا در عین تنوع، با جلوه یکسانی خودنمایی کنند، یا رنگ‌هایی که بدون کتر است (تضاد) در مجاور هم قرار گیرند. به‌طور کلی، عنوان هماهنگی (هارمونی) یا عدم هماهنگی تنها برخاسته از احساس انسان است که به‌صورت مطلوب بودن یا نبودن و جذاب بودن یا نبودن مطرح می‌شود. تمام این‌ها ارزیابی شخصی و بدون تکیه به ارزش‌های عینی و دقیق علمی است.

هارمونی، یعنی تعادل و توازن بین قدرت‌های رنگی. در این‌باره می‌توانیم آزمایشی جالب در رابطه با بازتاب فیزیولوژیکی دستگاه دیدمان انجام دهیم. مثلاً، اگر برای مدتی (مثلاً بیست ثانیه) به یک مربع قرمز خیره شویم و سپس چشم را ببندیم، یک پس‌تصویر، به‌صورت مربع سبز رنگ، در نظرمان ظاهر می‌شود. [می‌توان یک صفحه کاغذ سفید را به‌سرعت روی مربع قرمز قرار داد تا مربع سبز در روی صفحه سفید

شکل ۵۰





1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
11	12	13	14	15	16	17	18	19	20
21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36	37	38	39	40
41	42	43	44	45	46	47	48	49	50
51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
61	62	63	64	65	66	67	68	69	70
71	72	73	74	75	76	77	78	79	80
81	82	83	84	85	86	87	88	89	90
91	92	93	94	95	96	97	98	99	100

ظاهر شود. - م. [برعکس، اگر به مربع سبز نگاه کنیم و پس از مدتی چشم را ببندیم، مربع قرمز رنگی در چشم ظاهر می شود. پس آزمایش را می توان با بسیاری از رنگ ها انجام داد که در همه آنها در چشم انسان، همیشه رنگ های مکمل رنگ نخستین، ظاهر می شوند. این عکس العمل فیزیکی بدن در برابر رنگ ها تلاشی طبیعی برای ایجاد تعادل و توازن و احساسی است که تضادهای بی درپی را به وجود می آورد

در آزمایشی دیگر، مربعی خاکستری را روی سطح رنگی خاص با همان درخشندگی رنگ خاکستری قرار می دهیم. - مثلاً روی سطح قرمز - و خواهیم دید که مربع خاکستری به سبز متمایل می شود. حال اگر همین آزمایش را روی سطح سبزرنگی انجام دهیم، مربع خاکستری به قرمز متمایل می شود. همچنین، همان مربع خاکستری روی سطح بنفش، به رنگ زرد، و روی سطح زرد، به رنگ بنفش متمایل می شود؛ روی سطح نارنجی، به آبی، و روی آبی، به نارنجی متمایل می شود. آزمایش های بالا نشان می دهد که وجود تضادهای رنگی هم زمان و پی درپی، برای چشم رضایت بخش است برای آن تعادلی به وجود می آورد. عقایدی در این باره ذکر شده است:

در سال ۱۷۹۷، رامفورد (Rumford)، در روزنامه نیکلسون نوشت رنگ هایی هارمونیک (هماهنگ) هستند که چنانچه آنها را با هم ترکیب کنیم، رنگ سفید به دست می آید. البته او در مقام فیزیک دان تصور ترکیب بورهای طیف رنگی را داشته است. [باید توجه داشت که این نتایج در صورتی در ترکیب رنگ های شفاف به دست می آید که ناشی از تجزیه نور باشد یا به وسیله فیلترهای مخصوص تفکیک شود؛ اما در ترکیب مواد رنگی، نتیجه رنگ خاکستری و یا سیاه می شود. - م.] رامفورد فیزیک دان بود و از این منظور درباره نورهای رنگین کنکاش کرده است. در بخش فیزیک رنگ نیز اشاره شد که اگر یکی از رنگ های طیف رنگی را - مثلاً قرمز - از سایر رنگ ها جدا کنیم و ساقی مانده رنگ ها را با هم از یک عدسی عبور دهیم، رنگ واحدی حاصل می شود که با رنگ قرمز مکمل است و

نور سفید را به دست می دهد؛ این رنگ، یک سبز خواجه بود. اوالدهرینگ، فیزیک دان مشهور، در این باره چنین گفت است: «چشم و اعصاب حساسه خاصش تری به رنگ خاکستری دارند. فقدان آن، حتی ایجاد می کند، زیرا آرامشی که در اثر یک خاکستری به وجود می آید، از بین می رود.»

چنانچه مدتی به یک مربع سفید در سطحی سیاه نگاه کنیم و سپس چشم را برگردانیم، همان مربع سفید در نظر مجسم می شود. به همین ترتیب، اگر به یک مربع سیاه در سطحی سفید نگاه کنیم و سپس چشم را برگردانیم، مربع سیاه در همان وضع به نظر می آید. این موازنه رنگ ها به خوردی خود در چشم ایجاد می شود. اما اگر به یک مربع خاکستری متوسط در زمینه خاکستری متوسط نگاه کنیم، دیگر آن حالت قلی تکرار نمی شود. این آزمایش نشان می دهد که دستگاه بینایی به خاکستری معتدلی تمایل و نیاز دارد.

تغییراتی که بدین ترتیب در ساختمان بینایی به وجود می آید، مربوط به حالات مختلف ذهنی و دستگاه عصب بینایی است. هارمونی رنگ ها به اعصاب آرامش می دهد و این حالت پسیکوفیزیکی است که در مقابل رنگ های متضاد مکمل قرار دارد و معمولاً رنگ خاکستری نیز چنین آرامشی را در ذهن به وجود می آورد. این رنگ هم از ترکیب سیاه و سفید به وجود می آید هم از رنگ های مکمل؛ یعنی رنگ های اصلی زرد، قرمز و آبی. هنگامی که دو رنگ از سه رنگ اولیه با هم ترکیب شوند، رنگ سوم آن دو را کامل می کند و ترکیب آنها خاکستری حاصل می شود:

$$\begin{aligned} \text{قرمز} + (\text{آبی} + \text{زرد}) &= \text{قرمز} + \text{سبز} \\ \text{آبی} + (\text{زرد} + \text{قرمز}) &= \text{آبی} + \text{نارنجی} \\ \text{زرد} + (\text{آبی} + \text{قرمز}) &= \text{زرد} + \text{بنفش} \end{aligned}$$

بنابراین، از ترکیب دو یا چند رنگ - که از زرد و آبی و قرمز تشکیل شده اند - خاکستری ایجاد می شود. رنگ های زرد، قرمز و آبی می توانند حاشیه مجموعه ای از رنگ ها باشند و

حاصل آن‌ها در نتیجه متناسب بودن تجمع رنگ‌های هارمونیک دلنشین شود.

دو یا چند رنگ در صورتی دارای هارمونی هستند که اگر با هم ترکیب شوند، خاکستری خنثی به وجود آورند. اما در ترکیب، آن دسته از رنگ‌ها که خاکستری نمی‌دهند، دارای ارزش بیانی هستند ولی هارمونی ندارند. در ترکیبات و کارهای نقاشی و کمپوزیسیون‌های برخی هنرمندان شناخته شده هارمونی وجود ندارد. آنان تنها از احساس و ذوق شخصی خود بهره گرفته‌اند. با وجود این، آثارشان دارای ویژگی‌هایی بسیار مهیج و پرمحتوا از ترکیبات رنگی است. بدین ترتیب، لازم نیست تمام ترکیب‌های رنگی دارای هارمونی باشند. به همین دلیل این نظر سورا، نقاش دیویزیونیست، را اشتباه می‌دانند که گفت: «هنر یعنی هارمونی». او ابزار هنر را با مفهوم هنر اشتباه گرفت، زیرا هنر تنها به هارمونی ختم نمی‌شود. البته شکستن قوانین رنگ‌ها تا اندازه‌ای نسبی است جنبه‌های دیگر نیز اهمیت خاص خود را دارند؛ مانند شفافیت و درخشانی.

هماهنگی رنگ‌ها با واکنش فیزیولوژیکی اعصاب انسان نیز مرتبط است. وقتی که تحریک طبیعی و فعالیت عصبی رخ دهد، خودبه‌خود و بی‌اختیار واکنش‌هایی به وجود می‌آید. بنابراین درک ویژگی‌های رنگ‌ها به تحریک اعصاب بینایی بستگی دارد و در واقع، یک فعالیت خاص عصبی است. گاهی اوقات که در سطحی رنگین، رنگ‌ها به شیوه‌ای خاص به کار رفته و به‌ترتیبی دیگر پراکنده شده‌اند و دارای هارمونی نیز هستند. واکنش نهایی اعصاب بینایی خوشایند است و به آرامش عصبی می‌انجامد.

رنگ‌شناس معروف، ویلهلم استوالد، هارمونی رنگ را مورد توجه قرار داد و مطالبی در باب رنگ‌های اصلی نوشته است. او می‌نویسد: «به تجربه ثابت شده است که بسیاری از رنگ‌ها خوشایند و برخی ناخوشایندند. پرسش این‌جاست که علت به‌وجود آمدن هیجان در اثر رؤیت رنگ‌ها چیست؟ در جواب باید گفت آن دسته از رنگ‌ها که خوشایندند، نظم

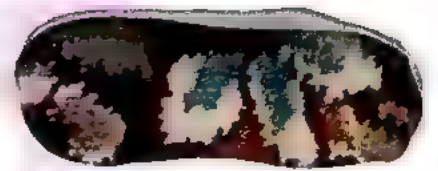
خاصی دارند و به چگونگی به‌وجود آمدن نظم رنگی بستگی دارند. در مقابل عدم نظم آدمی را رنج می‌دهد و رنگ‌هایی که اثری خوشایند دارند و انبساط می‌آورند، تنها به دلیل وجود هارمونی بین آن‌ها است.»

بنابراین می‌توانیم به یک قانون اساسی دست یابیم: **هارمونی = نظم.** برای کشف تمام هارمونی‌های رنگی، باید نظام موجود در همه رنگ‌ها را شناخت. هر چه رنگ‌ها ساده‌تر باشند، هارمونی آن‌ها واضح‌تر و روشن‌تر خواهد بود. در این رابطه، دو نوع هارمونی را یادآور می‌شویم: نخست، دایره‌های رنگی که رنگ‌هایشان با یک ارزش (منظور رنگ‌هایی با درخشش یا تیرگی مساوی است) آماده شده باشد؛ دوم، رنگ‌هایی که در دایره رنگ به شکل مثلث قرار می‌گیرند و دارای درجه تاریکی و روشنی یکسانی‌اند (رنگ‌هایی که با سیاه یا سفید ترکیب شده‌اند). در نتیجه، دایره‌های رنگی با رنگ‌های متفاوت و مثلث‌های رنگی با درجه شدت یکسان، هماهنگی رنگ‌ها را ایجاد می‌کنند.

ویلهم استوالد می‌نویسد: «به رنگ‌هایی هماهنگ می‌گوییم که برای ما جالب توجه و دلچسب باشند.» مقصود استوالد معیارهای ذهنی هارمونی رنگ است، اما همان‌گونه که گفته شد، این مفهوم باید از قلمرو نظریات ذهنی خارج و به قلمرو عینیات منتقل شود.

آن‌جا که استوالد می‌گوید «هماهنگی مساوی با نظم است» و «هماهنگی به وسیله رنگ‌های دایره رنگی با درجات یکنواخت» و نیز «مثلث‌های رنگی با شدت‌های برابر»، باید دانست که او نکات فیزیولوژیکی پس‌تصویر و تأثیر هم‌زمانی (سیمولتانه) رنگ‌ها را فراموش کرده است.

از پایه‌های لازم و مهم درک زیبایی‌شناختی رنگ‌ها دایره رنگ است، زیرا با آن رنگ‌ها تقسیم‌بندی و از هم مجزا می‌شوند. هنرمندان رنگ‌شناس باید با مواد رنگی کار کنند و طبقه‌بندی رنگ‌ها را فراگیرند و لازم است ساختمان و موقعیت رنگ‌ها را بشناسند و ترکیبات آن‌ها را فرا گیرند. از



نکات مهم که پیش تر نیز به آن اشاره شده است، رنگ‌هایی هستند که در امتداد قطر و روبه‌روی هم قرار می‌گیرند این‌ها رنگ‌های مکمل در دایره رنگ‌اند و به حالت متضاد قرار گرفته‌اند و نتیجه ترکیب آن‌ها رنگ خاکستری است. در دایره رنگی‌ای که استوار معرفی کرده است، رنگ آبی در برابر زرد قرار می‌گیرد که نتیجه ترکیب آن‌ها رنگ سبز است. این اصل استوار در نقاشی چندان سودمند نیست و عملی نخواهد بود. برای به‌دست آوردن ترکیبی دقیق و هارمونیک، باید مقدار نسبت‌های معینی از رنگ‌های اولیه را که به حالت شفاف باشند، به‌کار برد و سطوح متناسبی از رنگ‌ها را در کنار هم قرار داد تا هارمونی به‌دست آید. نسبت‌های زیر را که گوته پیشنهاد کرده، دارای هارمونی است:

(زرد - قرمز - آبی = ۳ - ۶ - ۸)

* * *

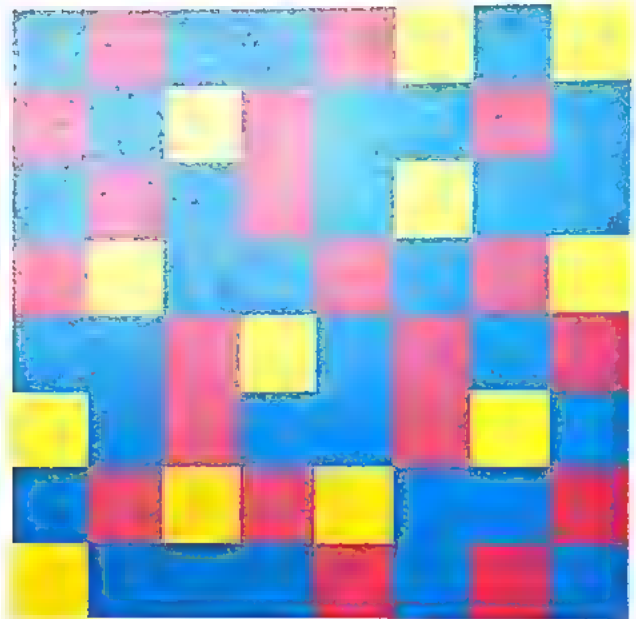


شکل ۵۲

ترکیبات هارمونیک رنگ‌ها را انتخاب کرده‌ایم. در شکل‌های ۵۲ و ۵۳، هارمونی رنگ سه‌تایی است. یعنی (زرد - قرمز - آبی). هر کدام از این رنگ‌ها نیز دارای هویتی مشخص و کاراکتری معلوم هستند. با تقسیم مثلث‌های رنگی، با هر کدام از دوازده رنگ دایره رنگی، تعادل و توازن و هارمونی رنگی به‌وجود خواهد آمد.

در شکل‌های ۵۲ و ۵۳، هر یک از رنگ‌ها با درخشش و قدرتی تمام، به‌تنهایی جلوه و خودنمایی خود را دارند. زرد حلقه‌ای از زردی را دارد، قرمز به‌طور وضوح و به‌شدت قرمزی خود را می‌نمایاند. اسی به اندازه کافی مشخص و نمودار است در این دو شکل، چشم قادر نیست یکی از رنگ‌ها را بیش از دیگری انتخاب کند و به آن اهمیت بیش‌تری بدهد. ترکیب هر سه رنگ در سطح خاکستری را در ذهن به‌وجود می‌آورد و این خصوصیت گاهی محال است

می‌توان برای هر یک از زوج‌های رنگی مکمل یک ورمول کلی به‌دست داد که از سه رنگ تشکیل شده‌اند. آن‌ها را به‌صورت مثلث‌هایی در دایره رنگ در نظر بگیریم. با این ترتیب، دوازده مثلث در دایره خواهیم داشت. کم‌مربع مستطیل و مربع - به ترتیبی که در شکل ۵۱ آمده، در نظر بگیریم.



شکل ۵۳

در شکل‌های ۵۴ و ۵۵ و ۵۶، سه نمونه دیگر کمپوزیسیون رنگی با استفاده از چهار رنگ به وجود آمده است. رنگ‌ها زرد، قرمز، نارنجی، بنفش و سبز آبی هستند.

در شکل ۵۴، چهار رنگ آبی، سبز، قرمز نارنجی و زرد با شدت تمام و با ارتفاع مختلف از نظر تاریکی و روشنی تنظیم شده‌اند. این نوعی هارمونی رنگ است.

در شکل ۵۵، همان رنگ‌های شکل ۵۴، در مربع‌های کوچک به صورت شطرنجی تنظیم شده‌اند. در این جا چهار رنگ با همان ویژگی‌های پیشین از نظر شدت و ارتفاع ترکیب شده‌اند. نسبت رنگ‌ها هم همان نسبت رنگ‌های شکل ۵۴ است. کمپوزیسیون رنگ‌ها در این شکل دارای استحکام و قدرت شکل اولیه نیستند، ولی از لحاظ شکل غنی‌تر شده است. در شکل ۵۶، از شدت رنگ‌ها کاسته و در دو درجه تنظیم شده

است. در این جا، رابطه رنگ‌ها با یکدیگر به طور کلی متفاوت است و از کنتراست تاریکی و روشنی آن‌ها کاسته شده است. تضاد تاریکی و روشنی بین رنگ‌های بنفش و سبز آبی از بین رفته است، ولی تضاد سردی و گرمی همان است. در این شکل، تطابق رنگ‌های شکل ۵۵ تغییر یافته و رابطه دو رنگ بنفش و سبز به صورت جدیدی نشان داده شده است.

اگر میزان شدت تاریکی و روشنایی رنگ‌های سبز و بنفش به میزان رنگ زرد کاهش یابد و به عبارتی دیگر، روشن‌تر شوند، نمود و رابطه بین رنگ‌ها به طور کلی تغییر می‌کند.

این رابطه‌ها نشان می‌دهد که ترکیبات هماهنگ رنگ‌ها را می‌توان به شیوه‌های مختلفی تغییر داد. دایره رنگ بهترین امکانات را فراهم می‌کند. براساس رنگ‌های تنظیم شده در دایره رنگ، می‌توان نمونه رنگ‌های سه تایی زرد، آبی و قرمز و

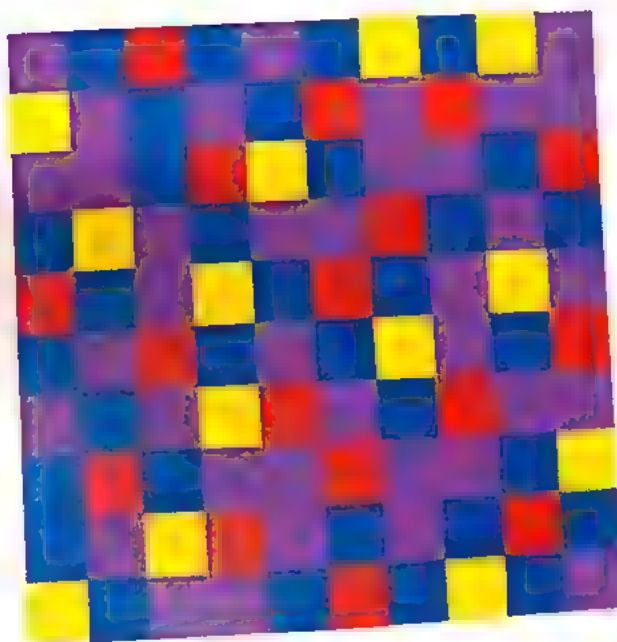
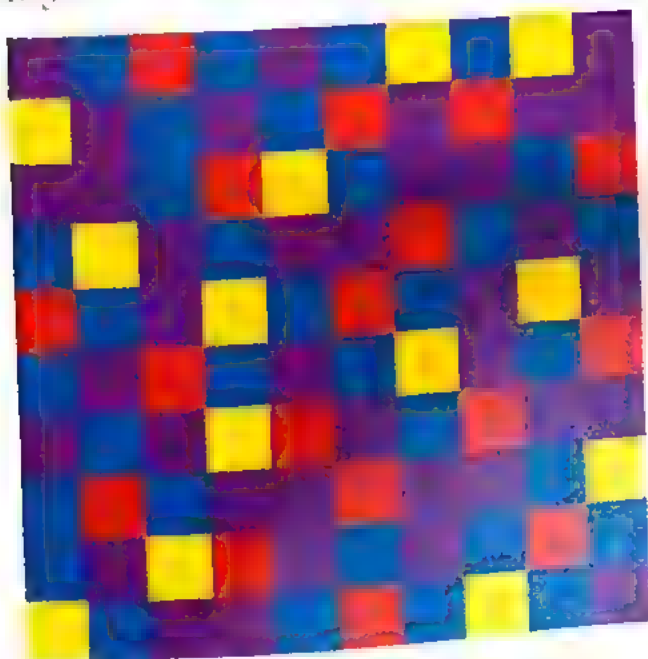


شکل ۵۱

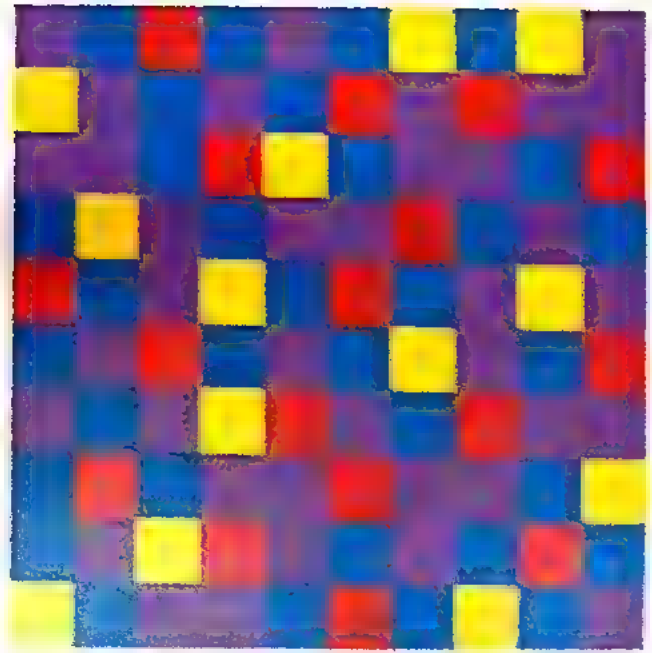
چهارشای رزق، قرمز، نارنجی، سفید و آبی سر و ترکیب است
 دهه را بر مبنای مثلث، مربع، مستطیل - که در شکل ۵۱ نشان
 داده شده است - انتخاب کرد. مثلث‌های متساوی الساقین و
 مسدودی (اصلاح، مربع و مستطیل را می‌توان از هر نقطه دایره
 رنگ نرمیه کرد. سری مثلاً گر مثلثی را که از قرمز، آبی و
 زرد تشکیل شده است، چرخانیم، مثلث قرمز نارنجی، سفید
 قرمز، سری آبی (یعنی Y.B.R) می‌شود. BG,RV,RO: همچنین
 مثلث B,V,O می‌شود. BG,RV,RO: یا G,V,O می‌شود.
 YG,BV,RO

سه همین ترتیب می‌تواند رنگ‌های هماهنگ فراوانی را در
 دایره رنگی ساز شناسایی و ترکیب‌شان را به‌طور جداگانه در
 نمودار سیون‌های شطرنجی تنظیم و با هم مقایسه کنیم.

شکل ۵۲



22



مطابقت ذهنی رنگ‌ها

در سال ۱۹۶۹، سه دانشجو در یک کلاس به نام «مطابقت ذهنی رنگ‌ها» در دانشگاه کالیفرنیا شرکت کردند. این دانشجویان متوجه شدند که در یک کلاس به نام «مطابقت ذهنی رنگ‌ها» در دانشگاه کالیفرنیا شرکت کردند. این دانشجویان متوجه شدند که در یک کلاس به نام «مطابقت ذهنی رنگ‌ها» در دانشگاه کالیفرنیا شرکت کردند.

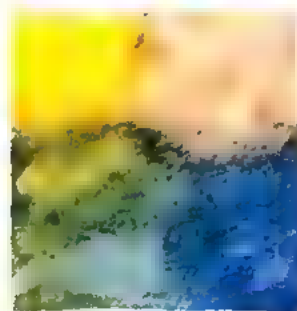
هر دانشجو در یک اتاق به نام «مطابقت ذهنی رنگ‌ها» در دانشگاه کالیفرنیا شرکت کردند. این دانشجویان متوجه شدند که در یک کلاس به نام «مطابقت ذهنی رنگ‌ها» در دانشگاه کالیفرنیا شرکت کردند.

شکل ۵۷



به نوبه مریخی که گرفته بوده یکی را برگرداند و
 از تشخیصی مؤثر کرده باشد بر مکتب رنگ در ده حوض
 آورده و در حوض گفت سبز دومی و سه همین ترتیب
 انتخاب نموده و مریخی را چهارم را بین کرده برگرداند
 و به صاحبش نشان دهنده شده و یک اشاره کند که هزگرمی که
 تشخیص مریخی را برگرداند، می برگرداند حضور داشته و
 در نتیجه نمی دانسته که هر یک از کارها را کدام یک کرده
 داده اند سپس صفحه کار هر یک را به قیافهش مقیسه کرده و
 دریافت که میان تعادلات ذهنی افراد و رنگهای خاص رابطه
 بسیار حساسی وجود دارد و ذهن سر از رنگها تأثیر
 می پذیرد. از پانز جلد چپین نتیجه گیری کرده که
 «رنگهایی را که هر کس دسته بندی می کند و به نظرش
 هماهنگ می آیند برداشتی انفرادی و تأثر ذهنی شخصی
 است و عبارت از رنگهای ذهنی او است»

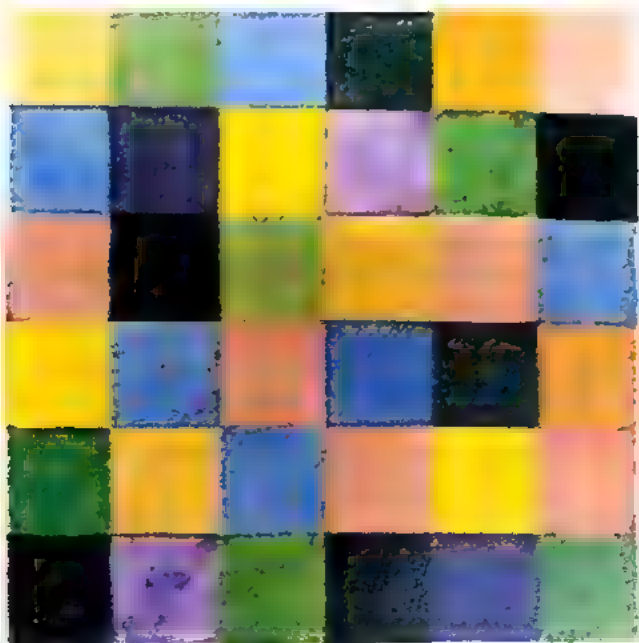
شکل ۵۸

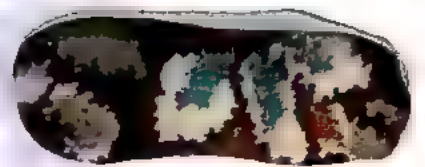


همس نمره را از مسائل های دهنه آزموده. مری آن که بین
 آزمایش بتواند موفق باشد باید هنرجویان را قبل به رنگها
 حساسیت کافی پیدا کرده باشند. چنانچه نتواند خود را به
 رنگها نسبت دهد و هرکس مختلف از ترسید و نحوه
 رنگها را برگرداند، نحوه نمودن نیست به نتیجه چشم گیر و
 راه رسیدن می رسد.

در مدت مربوط به مصدق ذهنی رنگها باید به احتیاط و
 دوراندیشی کافی انجام شود. باید ترستی از همیشه را گفتن
 پس که مضامین رنگها خصوصیت روحی و حساسیت و
 تمایلات ذهنی هنرجویان را هویدا می سازد، خودتاری شود
 بسیاری از شخصان را بررور خصوصیات روحی و
 حساسیت هایشان بدین وسیله راحت می شوند. بیشتر کسانی
 که با رنگ سروکار دارند به سختی می توانند رنگهای موافق
 روحیه خود را خودشان تعیین کنند. در صورتی هم که

شکل ۵۹





سجواهند اقدام به این کار کنند، باید فهمید که رنگ‌های انتخاب شده واقعاً با احساسات‌شان سازگار است یا تنها توجه‌شان را جلب کرده است.

مطابقت رنگ‌ها را می‌توان با رنگ‌های محدودی - دو یا سه رنگ - عملی کرد. مانند آبی روشن، خاکستری متوسط، سفید و سیاه یا قهوه‌ای متمایل به قرمز تیره، قهوه‌ای متمایل به قرمز روشن و سیاه یا سبز زرد، زرد و قهوه‌ای تاریک. نیز می‌توان آزمایش را با رنگ‌های بیش‌تری انجام داد؛ از جمله، زرد، قرمز و آبی با شدت‌های مختلف؛ همین‌طور با دو یا تعداد بیش‌تری رنگ حائض با درجات متفاوت تاریک و روشن.

نسبت رنگ‌ها و خصوصیات روحی افراد متفاوت‌شان مردهد که تمایلات فردی چگونه امکان بروز می‌یابد. از لحاظ کیفیت، گاهی رنگ - خصوصی بیش‌تر مورد استفاده قرار می‌گیرد مثلاً، قرمز یا زرد با آبی یا سبز یا سفید. این حساب که می‌توان گفت هلال شخص دیاراً قرمز، زرد یا آبی می‌بیند. گویی و همه‌چیز را پشت عینک رنگی احساسات و تفکرات خود بکوبد می‌گردد.

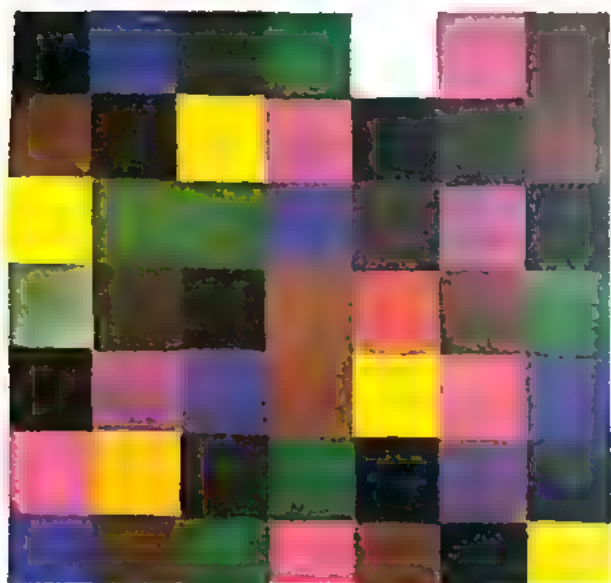
در تحقیقات خود در مورد رنگ‌های ذهنی، دریافتیم که نسبت انتخاب کمپوزیسیون‌های رنگی خصوصیات تمایزی دارند سکه سبب کوچکی و بزرگی سطوح رنگی نیز کار کتر به خصوصی را تعایش می‌دهند برای مثلاً برخی تمام سطوح رنگی را به صورت عمودی منظم می‌کنند و بعضی به حالت فکسی به مین ترکیبات رنگی خود را عرضه می‌دارند در رابطه با همه سر و گردن فرد بر همین روش‌گویی را ملاحظه می‌کنند. به پس تریس که گاهی به صورت مستقیم و عمودی به پهن و فکسی قرار گرفته‌اند که روحیه از حالات روحی و چگونگی فکر و حس است نه‌است. حتی فرد آرایش گیسو نیز می‌تواند به شدت متأثر باشد گیسو می‌تواند که پشت و حش، موی و مژه به آشفته و همه ریخته باشد. در این صورت، تشریفات رنگی ممکن است کوچک و حش، مژه و مژه به آشفته و همه ریخته باشد. همه این حالات را به نسبت به روحیات و حس است فرد است.



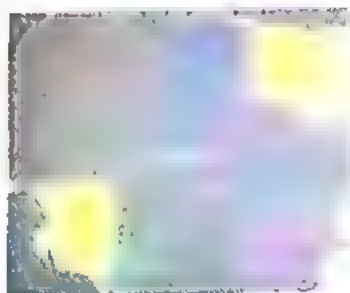
شکل ۶۰

شکل ۶۱





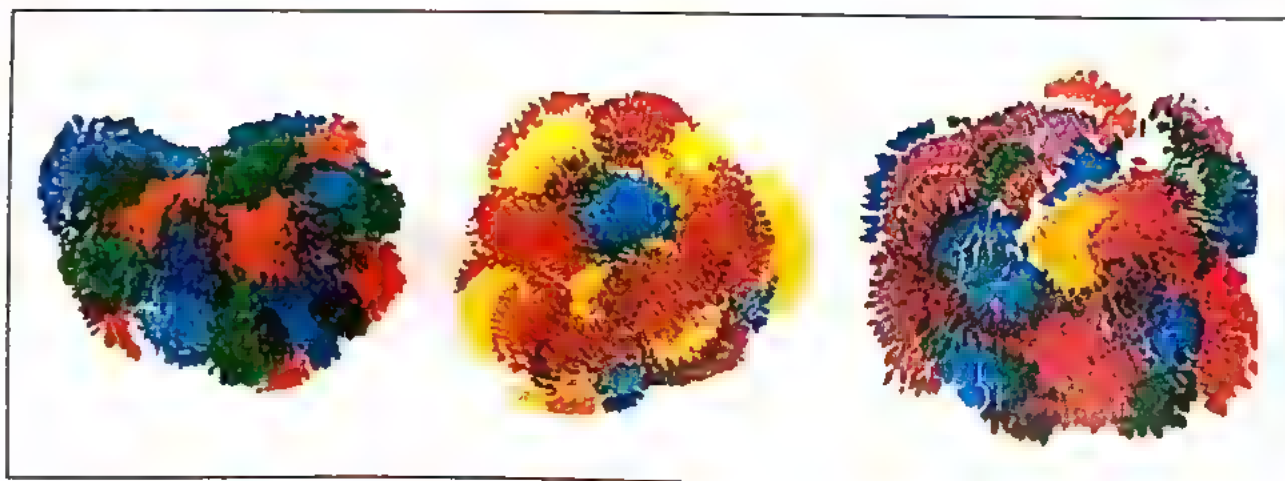
شکل ۶۲



شکل ۶۱



شکل ۶۴

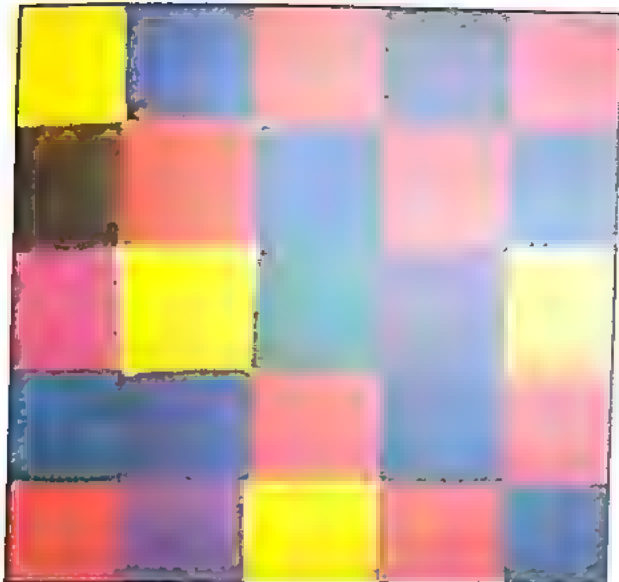


برای مطالعه مضامنت رنگ‌های ذهنی، تنها نباید به چگونگی رنگ‌ها و سطوح آن‌ها و فرم کیس‌ون و چشمان و رنگ پوست فکر کنیم، بلکه نکته بسیار مهم پرنو سیمای اشخاص است که کاراکتر ویژه آن‌ها را مشخص می‌سازد

* * *

در این‌جا چند نمونه ترکیب رنگی در رابطه با مطالب فوق معرفی می‌شود. در تصاویر ۵۸، ۵۷ و ۵۹، یک هنرجوی سوند روشن را با تمریناتش که رنگ‌های ذهنی او را نشان می‌دهند ملاحظه می‌کنیم. چشمانش آبی و سیمایش سوند روشن است. پوستی به رنگ قرمز صورتی است. معمولاً این تیب اشخاص، عادت به رنگ آمیزی با رنگ‌های خالص و متنوع دارند. برای آن‌ها، تضاد رنگ‌ها به خودی خود (تضاد تهرنگ) مورد نظر است. در رابطه با حالت روحی فرد، رنگ‌ها در خشان ولی کم‌مایه‌اند. تصاویر ۶۱، ۶۰ و ۶۲، رنگ‌های ذهنی هنرجوی دیگری را با موهای سیاه و پوست تیره و چشمان قهوه‌ای سیاه نشان می‌دهد. رنگ‌ها تند و جوشان و با شدت زیاد به کار گرفته شده‌اند. سیاه عملکرد مهمی دارد و در همه‌جا اهمیت رنگ‌های خالص را تضعیف کرده است. او ررد به مقدار کم‌تری استفاده شده است ولی با توجه به مجموع رنگ‌های تاریک موجود، زرد با روشنی و قدرت زیادی خودنمایی می‌کند. آبی بنفش متمایل به بنفش شده و با رنگ مکملش، سبز زرد، تضاد شدیدی فراهم ساخته است. مطابقت رنگ‌های تاریک با تجمع الوان شدید، شخصیت زنده و خشن او را با حساسیت قوی نشان می‌دهد.

در تصاویر ۶۳ تا ۶۶، رنگ‌آمیزی شدید هنرجوی دیگری را می‌بینیم. موهای بلوند قرمز با پوست صورتی‌اش رنگ‌های سیمای او را تشکیل داده‌اند. رنگ‌های اصلی تمرینات او زرد، قرمز و آبی با تضاد شدید هستند. در دسته گلی که با توجه به مطابقت رنگ‌های ذهنی رنگ‌آمیزی شده است، تازگی معرج و صریح با وحدتی تمام به نمایش درآمده است. ملاحظه می‌شود که چگونه هنرجو در ابراز گرایش‌های ذهنی خود موفق شده



شکل ۶۵

شکل ۶۶



است به یک هنرجوی پسند کرده ته حر - رنگ‌دهی که
مربوط به طبیعت و علاقه تو هست. یعنی مکتب. روبرو با
رنگ‌دهی است که هر چقدر در حس و - آنها
رنگی می‌کنی و توجه به رشد تدریس موفقیت ذهنی
هنری است. شخصیت هنری یک نقاش را جنبه ذهنی
رنگ‌آمیزی‌ها و قلم‌های تشریح می‌دهد.

گاهی به مضامین رنگ‌دهی ذهنی مهم‌ترین نکته در تربیت
و آموزش هنری هنرمند است. روش صمیمی آموزش کودکان
این است که به آنها فرصت داده شود تا خودشان آردنه به کار
متعلق است و مربی نیز باید به موقع راهنمایی‌های لازم را
بکند.

مطابقت رنگ‌دهی ذهنی رهی طبیعی برای شناخت فکر و
حس و عین فرد است. و هنرمندی یک هنرجو برای شناختن
فرم‌ها و رنگ‌دهی ذهنی. هدایت او برای شناختن خود است.
بسته مشکلات فرون است. اما باید به نوبت هر یک اعتماد کرد.
مربی باید پیش از اندازه راهنمایی کند. باید مطابق طبیعت
آنها و در حوز توان هر کدام آگاهانه و صمیمانه راهنما باشد.
مربی باید مانند باغبانی که برای گل‌ها و درختان، شرایطی را
فرهم می‌آورد تا گیاهان رشد طبیعی خودشان را بکنند،
شرایطی را آماده سازد تا کودکی به رشد ذهنی و جسمی خود
به بهترین شکل دست یابد. تنها در این صورت است که رشد
و مناسب یا فکر و قدرت او خواهد بود.

در آموزش هنری دو مسئله باید مورد نظر قرار گیرد:

۱ - تشویق کردن و قدرت بخشیدن به خلاقیت شخصی
هنرجو.

۲ - تدریس قوانین کلی عینی در مورد فرم‌ها و رنگ‌ها، با
توجه به نمونه‌های موجود در طبیعت.

در این فرایند، استعداد های شخصی اهمیت فوق‌العاده‌ای در
ایجاد رنگ‌های ذهنی دارند.

هنرجویی که در تصویر مشاهده می‌شود با
کمپوزیسیون‌هایی مطابقت دارد. شب، نوری در ظلمت، طوفانی

پاییزی، تدفین، عزاء، دختری مالدیوایی، ارکستر سیاهان و
غیره... او باید طراحی طبیعت را با دغال یا رنگ سیاه و سفید
انجام دهد و کارهایش را با خط یا با کمپوزیسیون هندسی
نمایش دهد.

به نظر می‌رسد که هنرجوی بلوند تصویر به تم‌های زیر
علاقه‌مند باشد: بهار، پارک کودکان، جشن غسل تعمید، جشن
گل و صبح روشن دو باغ. این تم‌های طبیعی نیز باید با
رنگ‌های متنوع بدون تضاد تاریک و روشن تصویر شوند.

بنابراین، برای دو هنرجو نمی‌توان یک تصویر یا یک مدل
گل تعیین کرد. با این‌گونه خصوصیات متفاوت ذهنی،
هنرجویان باید آنچه را که خود حس می‌کنند و تمایل دارند،
دنبال کنند تا مسیر ویژه خود را بیابند.

اگر به هنرجویی سوزده‌هایی داده شود که با آنها
«ناآشناست»، سعی خواهد کرد تا با تعقل خود راهی مناسب
بجوید، اما عدم آشنایی تجربی او را به نتایج نامطمئن خواهد
کشاند.

اگر هنرجویان بخواهند تنظیم و عرضه ترکیبات رنگی را
خودشان انجام دهند، باید از تمرین‌های مقدماتی آغاز کنند و
هفت نوع تضاد رنگ‌ها را بیاموزند، این نکته آموزشی برای فرم
و تضادهای مربوط به آن نیز لازم است.

باید افزود که هر هنرجویی به تضاد خاصی از رنگ‌ها و
فرم‌ها علاقه‌مند است و جز آن برایش ملال‌انگیز خواهد بود.
هنرجویان باید در مورد اصول کار خوشایند یا ناخوشایند
دریافتی کلی به دست آورند در نتیجه، برای هر یک کششی
طبیعی به سوی خلاقیت‌های جدید به وجود خواهد آمد.

بهتر است برای هر کدام از تضادهای رنگی، نمونه‌هایی از
بهترین آثار نقاشان قدیمی و جدید، تجزیه و تحلیل شود. باید
دانست که اگر هنرجویی به برخی از آثار استادان تمایل نشان
دهد، همان‌ها برایش بسیار مفید خواهد بود. آثاری که
هنرجویان در این مرحله به میل خود برمی‌گزینند، آثار استادانی
است که دانشجویان علاقه‌مند به ادامه راه و کارشان هستند.

سنارین، سعی خواهند کرد تا با اشتیاق در راه آن‌ها قدم بردارند. بدین ترتیب، هنرجو ممکن است به طرف استادی که با رنگ‌های تاریک و روشن کار می‌کند، تمایل یابد یا به دیگری که آشارس از لحاظ فرم، دارای ارزش ساختمانی و معمارانه است، روی آورد. یکی به رنگ‌های خشن اکسپرسیونیست‌ها روی می‌آورد و دیگری به روش تاشیست‌ها دل می‌بازد.

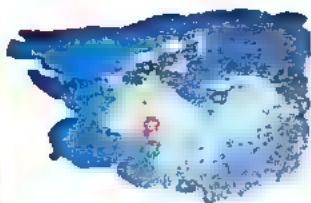
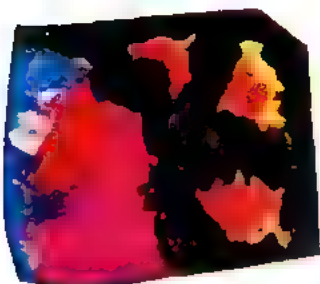
تصاویر ۶۷ تا ۷۳ تمرین‌هایی مربوط به نخستین روز کار ما در مورد مطابقت رنگ‌های ذهنی است. رنگ‌های خاکستری، آبی‌ها، سفید و مختصری از انواع قرمز، رنگ‌های آغاز تمرین یک هنرجو بود. او موهایی بلوند متمایل به خاکستری و رخساری روشن با چشمانی آبی کم‌رنگ داشت. به او گفتم: «به نظر من شما رنگ‌های اصلی خود را یافته‌اید.» صبح روز بعد، او با رنگ‌های نارنجی، سیاه و قرمز صورتی آغاز به کار کرد. من از تغییر رنگ‌های روز بعد او تعجب کردم، زیرا این سری رنگ‌های جدید را با روحیه‌اش سازگار نمی‌دیدم. به او گفتم: «چرا وقت خودت را تلف می‌کنی، در حالی که دیروز رنگ‌های خود را پیدا کرده بودی.» او گفت: «من حس می‌کنم که این رنگ‌های جدید تماماً مانند رنگ‌های دیروز برایم ضروری است.» به او گفتم: «اگر در این مورد حق داشته باشید باید مادر یا پدر شما یک فرد مغولستانی باشد.» او پاسخ داد: «مطمئناً چنین است و نیز باید بگویم که اجدادم یونانی، روسی و مغولی هستند.» او در مسکو متولد شده بود و همان‌گونه که رنگ‌های ذهنی او نشان می‌داد، فردی بود که از طرف اجدادش به ابعاد متفاوتی پیوسته بود. او از تمام رنگ‌های اصلی و سفید و سیاه بهره گرفته بود. زیاد دور از انتظار نیست که در تصاویر ۷۰ تا ۷۳، رنگ‌های چهارفصل خصوصیات ویژه‌ای داشته باشد که خاص این هنرجو است.

به ندرت ممکن است کارهای رنگی شخصی با روحیات و جسم و فکرش چنین سازگار باشد و همین خصوصیت است که تنوع را در آثار هنری می‌آفریند. راهنمایی‌های استاد و اهل



شکل ۶۷

شکل ۶۸

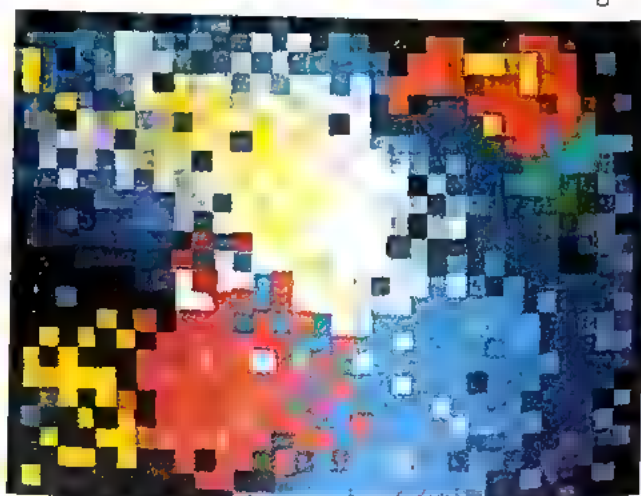


فن، موجب نتایج مفیدی، در باب شناخت رنگ‌های ذهنی می‌شود.

هنرجویی که رنگ‌های ذهنی‌اش بنفش روشن، آبی روشن، خاکستری آبی‌رنگ، زرد، سفید و کمی سیاه با خصوصیات ذهنی سرد و خشن بود، پرسید چه برنامه‌ای را باید انجام دهد؟ به او گفت: «روحیات با فلز و به‌ویژه با نقره و شیشه مطابقت دارد.» او گفت: «شاید حق باشم، ولی من تصمیم گرفته‌ام درودگری کنم.» او به ساختن میز و صندلی پرداخت، سپس با فولاد مشغول به‌کار شد و در پایان به معمار معروف و متخصص بتون و شیشه تبدیل شد.

هنرجوی دیگری رنگ‌های ذهنی‌اش قهوه‌ای نارنجی، اگر قهوه‌ای، قهوه‌ای قرمز و کمی سیاه بود. او از ته‌رنگ‌های سبز، آبی‌ها، بنفش‌ها و خاکستری به‌ندرت استفاده کرده بود. وقتی از او در مورد کارهایش سؤال شد، پاسخ داد: «مطمئن باشید که من نجار هستم.» او به‌طور طبیعی حرفه واقعی خود را یافته بود. در مورد هنرجوی سوم، تطابق رنگ‌های ذهنی با درجات بنفش روشن، زرد و قهوه‌ای طلایی به نمایش درآمده بود. انتخاب این رنگ‌ها حالت درخشان و با قدرتی را نشان می‌داد.

شکل ۶۹



زرد گرم که به طرف بنفش متمایل شده بود. اندیشه‌اش را به مذهب سوق می‌داد. او از کلیسایی بزرگ یا گراورهایی که در روی طلا و نقره کار شده بود، تأثیر می‌گرفت.

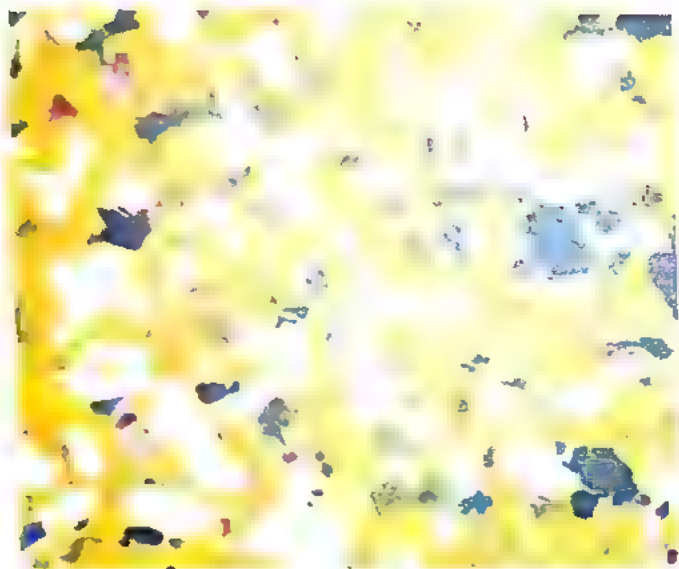
هیچ فردی نخواهد توانست اثری بزرگ بیافریند، مگر آن‌که در زمینه حرفه مورد علاقه‌اش بوده باشد.

در تصاویر ۷۵ تا ۸۰، رنگ‌های تیره و غمگین و آشفته در کنار رنگ‌های روشن و درخشان قرار گرفته‌اند. زیبایی مرموز و مخفی رنگ‌ها به شدت در فضای کلی خودنمایی می‌کنند. در نمایش چهارفصل (تصاویر ۷۷ تا ۸۰) همان افسردگی رنگ‌های غمگین و مرموز احساس می‌شود. ز رنگ خاکستری برای بهار، تابستان، پاییز و زمستان به یک اندازه استفاده شده است و خورشیدی در میان نیست. رنگ‌های پاییزی این نقاشی با واقعیت رنگ‌های پاییز مطابقت دارند.

در تصاویر ۲۱۵ تا ۲۱۸، کوشیده‌ام رنگ‌های چهار فصل را با مطابقت رنگ‌های گوناگون نشان دهم. کافی است تصاویر ۷۰ تا ۷۳ و ۷۷ تا ۸۰ را با تصاویر ۲۱۵ تا ۲۱۸ بررسی کنیم تا به اختلاف رنگ‌ها و مطابقت ذهنی آن‌ها پی ببریم.

جالب این‌جاست که هرگاه از هنرجویان خواسته شد تا چهار فصل را رنگ‌آمیزی کنند، هرگز نتیجه‌ای متشابه از لحاظ رنگ‌آمیزی به دست نیامد، زیرا هر هنرجو همواره رنگ‌آمیزی و مطابقت رنگ‌ها را براساس خصوصیات روحی و سلیقه شخصی خود انجام می‌دهد. این نکته ثابت می‌کند که در وجود انسان، افزون‌بر ذوق و سلیقه فردی، نیروی برتری برای قضاوت رنگ‌ها نیز وجود دارد که قضاوت‌های اولیه او را تثبیت می‌کنند. این نیرو همانا دانش و ذکاوت انسان است. همین نیروی قوی ستجش رنگ‌هاست که انسان را از قضاوت‌های اشتباه و ابتدایی به دور می‌دارد. بنابراین، اگر بخواهیم در دنیای شناخت رنگ‌ها، به قوانین عینی مطمئنی دست یابیم، باید به نکات فوق ارجع دهیم.

* * *



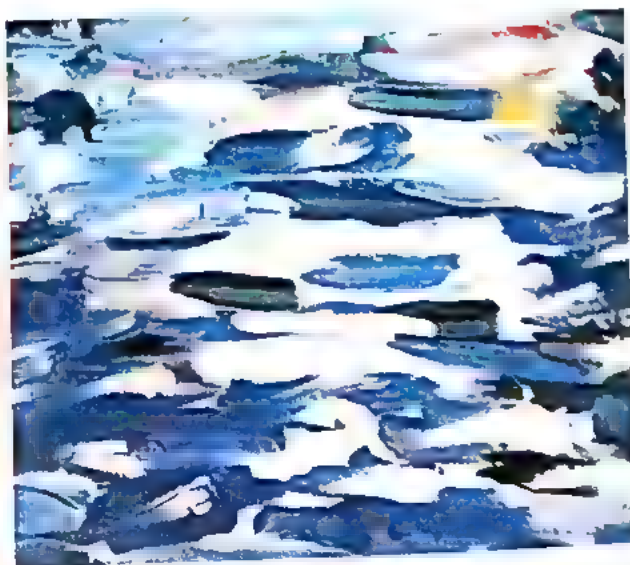
شکل ۱۰



شکل ۱۱



شکل ۱۲



شکل ۱۳

براساس شیوه رنگ آمیزی، هنرمندان نقاش را می توان در سه دسته متفاوت جای داد:

نخست، آنهایی که روش رنگ آمیزی آثارشان سبک خودشان نیست و از استادان گذشته پیروی می کنند

دوم، گروهی که روش رنگ آمیزی آنها سبک خودشان است و کارهایشان چه از لحاظ ترکیبات رنگی و چه از نظر فرم منحصر به فرد است و حتی ممکن است موضوعات مختلفی را رنگ آمیزی کنند، اما با وجود این، آثارشان از لحاظ فرم و رنگ به هم تشابه دارد. لئوناردو داوینچی سرها را کوچک می کشید، زیرا فکر می کرد آدم های حقیر و کوچکی هستند.

و سوم، گروهی که با نگاهی جامع و با توجه به جنبه های عینی متناسب با موضوع مورد نظر، ترکیبات رنگی را به نحوی ایجاد می کنند که موضوع اقتضا می کند و در نتیجه، تطابق رنگ های ذهنی آنها در رابطه با موضوعات گوناگون متغیر می شود و معمولاً از همه رنگ ها بهره می گیرند. البته این دسته از هنرمندان نادرند و دانشی بالاتر و دیدی وسیع دارند.

تطابق رنگ های ذهنی از درون انسان یعنی از چگونگی تفکر، احساس و روحیات آدمی سخن می گوید. همه این فعل و انفعالات نتیجه بیان ذهنی رنگ هاست. به نظر من، این ویژگی در اثر پالایش فروع روشن زندگی و نوسانات مغناطیسی مربوط به عالم روحی و جسمی انسان بروز می کند.

هنگامی که انسان می میرد، رنگ می بازد. رنگ سیما و جسمش را فقدان فروغ زندگی خاموش می کند و جسم مرده و بدون زندگی تلألو رنگین خود را از دست می دهد.

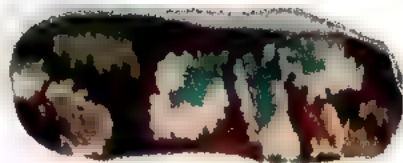
روزی برای یک کلاس نقاشی مدل طبیعت بی جان را شامل گلدان ها و لیوان ها - قرار دادم تا آن را براساس فرم های هندسی مجرد طراحی کنند. هنرجویان به طور کلی در کارهایشان آزاد بودند. پس از چهار روز، با تعجب هنرجویی را دیدم که اثرش را با ناراحتی زیاد از هم پاشید و خشمگین و ناراحت کارش را متوقف ساخت و به طور ناگهانی کلاس را

ترک کرد. روزهایی بعد هم خبری از او نشد. بعدها که از دوستانش احوال و را جویا شده، شنیدم که ادکتر او را به بیمارستان فرستاده است. پس از هشت روز، خبر مرگ او را شنیدم. در آخرین کار بین هنرجو، وضعیت بحرانی و حالت بیماری جسمانی او منعکس شده بود.

* * *

دری مطالعه مطابقت رنگ ها، نباید تنها به کاراکترهای گوناگون رنگ ها و بیان ارزش مفرد آنها پرداخت، بلکه باید دانست که مطابقت کلی رنگ ها، دارای ارزش و اعتبار نخستین است. باید چگونگی وضعیت رنگ ها را در رابطه با یکدیگر، جهت، روشنی، درخشش و تاریکی، کمیّت و در پایان، ساختمان و توازن آنها بررسی کرد. افرادی که همیشه با رنگ سروکار دارند، معمولاً با احساس و تمایلات ذهنی خود آثار رنگی را می آفرینند که گاهی به نتایج ناخوشایند می انجامد. به ویژه زمانی که دو عقیده متفاوت در مقابل هم قرار بگیرد. در این مورد، توجه به نکات عینی می تواند بسیاری از اشکالات تقابل ذهنیات را برطرف کند. بنابراین، مثلاً یک قصاب می تواند در مجاور رنگ های سبز روشن و آبی سبز، گوشت ها را تزیین کند تا گوشت های مختلف، تازه و قرمز به نظر آیند. شیرینی فروش رنگ های نارنجی روشن، صورتی، سفید و کمی سیاه را با هم به نمایش گذارد تا شیرینی ها با جلالت و خوش مزگی بیش تری به نظر برسند. یک طراح گرافیک نیز می تواند برای بسته بندی، قوطی های قهوه، از رنگ های زرد و سفید استفاده کند.

باغبان هم که هر روز با رنگ و فرم گیاهان سروکار دارد، باید همواره به رشد و نمو گیاهان توجه کند و برگ و گل و میوه و رنگ های آنها را زیر نظر داشته باشد. توجه به چگونگی رنگ خاک، بوته ها، سنگ های محیط و شرایط نور و سایه برای موفقیتش ضروری و لازم است. او نباید فقط به رنگ های دلخواهش اهمیت دهد و گل هایی را که فقط خود دوست دارد، پرورش دهد، بلکه باید به رنگ گل ها و زمینه ای که در



ان قرار می گیرند، به قصد کفای توجه شد. مثلاً فردی که
گل‌هایی که این لیره هستند، در برابر زمینه قهوه‌ای و گل‌های
زرد در برابر دیواری سفید، به جلوه و نمود رنگ‌ها لطمه
خواهد زد.

گل‌فروشی ترکیبات رنگی گوناگون را باید با توجه به
گل‌های موجود هر فصل پیوندد و به رسم وجود محدودیت‌ها،
بکوشد تا راهی مناسب بیابد و فوق و سابقه شخصی خود را
دخالت ندهد. مثلاً، ترکیبات رنگی مراسم عروسی با گل، باید
فرح‌بخش و با نشاط باشد. گل‌های صورتی و قرمز و به‌طور
کلی رنگ‌های درخشان بیش‌تر موردپسند خواهند بود. برای
مراسم غسل تعمید، هیچ‌کس تمایلی به رنگ‌های بنفش، آبی
تیره و سبزگرفته ندارد، بلکه همه گل‌های روشن سفید، آبی
روشن، صورتی، زرد روشن و سبز شفاف را برمی‌گزینند.
گل‌فروشی که می‌خواهد به مناسبت جشن و سالروز یک
شخص، آن‌جا را با گل تزین کند، باید از گل‌های بزرگ با
رنگ‌های زنده استفاده کند تا در اثر خودنمایی رنگ‌ها و
فرم‌های گیاهان، فضای سالن‌ها حالتی شکوهمند و با جلال
بیابد.

فروشنده‌ای که می‌خواهد رضایت مشتری را بدست آورد،
باید به خوبی بداند که ذوق و سلیقه مشتری درباره رنگ‌ها
چيست، وقتی خریدار گل، رنگ خاصی را بخواهد، باید به
خواست او توجه شود و به او کمک کند تا رنگ مورد نظرش
را بشناسد. در مشاوره گل‌فروشی که تنوع رنگ‌ها زیاد است،
خریدار نمی‌تواند به راحتی رنگ مورد دلخواهش را برگزیند،
زیرا قراردادن گل‌های رنگارنگ در مجاورت هم و تأثیر آن‌ها
در یکدیگر مانع انتخاب دقیق می‌شود. در این مورد، لازم است
گل‌ها را در زمینه خاکستری و رنگ‌های خنثی قرار داد.

برای کسی که حرفه‌اش طراحی مد یا طراح پارچه است،
دانستن قوانین کلی فرم و رنگ ضروری است. او باید همواره
در پی ایجاد ترکیبات جدیدی با توجه به پسند روز باشد. اگر
در این کار به تأثیر ذهنی رنگ‌ها توجه داشته باشد، در کارش

موفقیت زیادی بدست خواهد آورد. چنانچه رنگ‌های مدرن
رنگ‌های دجیورال در تصدد شد و به‌رغم میل خود،
رنگ‌های ریح، قهوه سبز، در کارش پیش می‌رود؛ گرچه
ممکن است برایش حسه کسده شد.

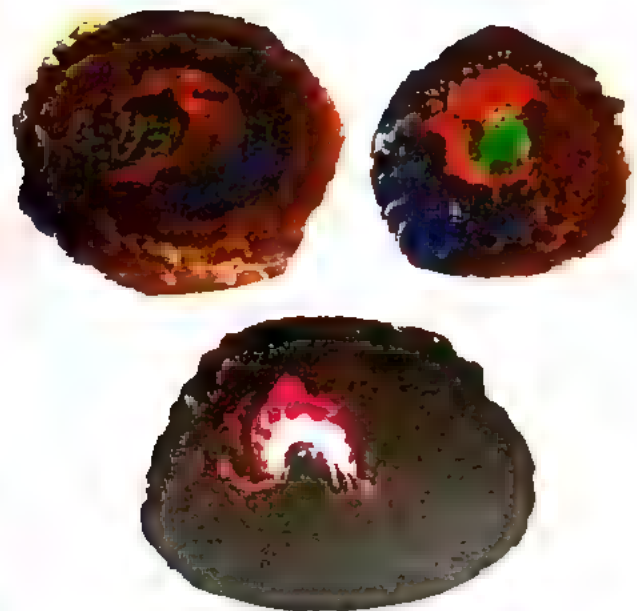
معماران دگرگونی که به رنگ‌های بی - خاکستری
علاقه داشته - شد، خود به خود، تمام قسمت‌های ساختمان
رنگ‌های بی - خاکستری به خود خواهد گرفت. زیرا تنها
این گونه رنگ‌ها توجه هرمنظر جلب می‌کند. مشتریانی که
ذوق او را پسندند، ترکیبات رنگی و مشغوف می‌شوند،
ولی آن‌ها که مثلاً به رنگ‌های - ریح یا سبز علاقه دارند،
معمولاً احساس ارضایتی می‌کند. امروزه معماران ملوک‌های
ساختمانی را معمولاً با یک رنگ رنگ‌آمیزی می‌کنند. این
معماران باید بدانند که تنها افرادی که نسبت به رنگ‌ها احساس
مشابه دارند، از کار آن‌ها لذت خواهند برد. رنگ‌های
ناخوشایند برای بیش‌تر افراد ناراحتی رومی و عصبی ایجاد
می‌کند.



شکل ۷۴



شکل ۷۶



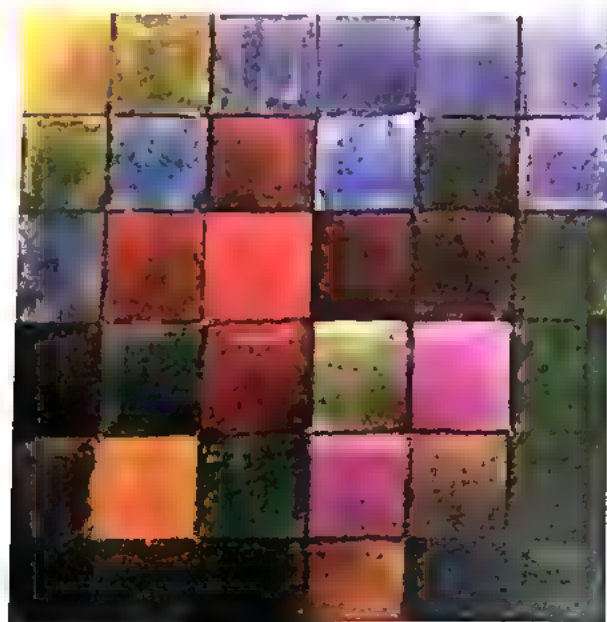
شکل ۷۵

شکل ۷۷

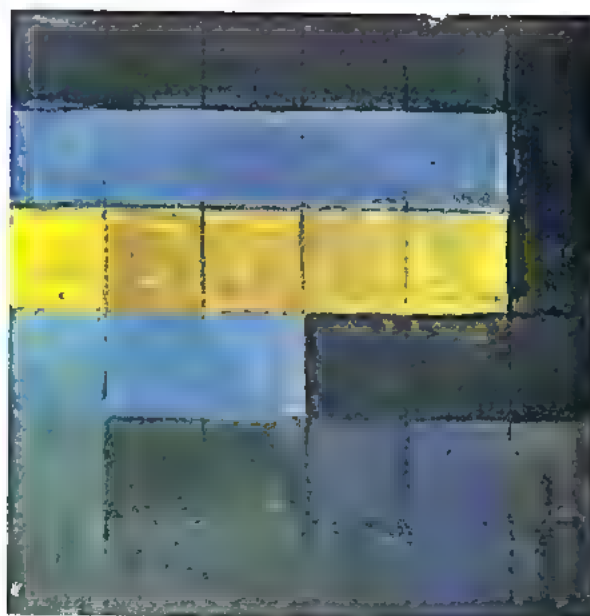


شکل ۷۸

شکل ۸۰



شکل ۷۹



نظریه طرح رنگها

نظریه طرح رنگها شامل اصول و قوانین حالت‌های مختلف رنگی است که از طریق تجربه شناخته می‌شود.

روزی رینر ماریا ریلک از رودن می‌پرسد: «چگونه خلق یک اثر هنری را توصیف می‌کنید؟ و به کدام وسیله طرحی را که آغاز کرده‌اید، عملی می‌سازید و به اتمام می‌رسانید؟» رودن در جواب می‌گوید: «اول احساس شدیدی در من به وجود می‌آید، سپس کم‌کم فکر خود را تجسم می‌کنم و شکل می‌دهم و آن را عملی می‌سازم.» باید گفت که هیچ کاری بدون احساس آغاز و عملی نمی‌شود. ابتدا احساس درونی حادث می‌شود، سپس آن احساس جنبه عینی به خود می‌گیرد؛ و به یک فکر شکل تجسمی داده می‌شود.

برای تکمیل طرح اولیه، دوباره به احساس خود رجوع می‌کنیم. این مرحله، مرحله صلاح و تغییرات نهایی کار است. سزان هم گفته است: «من به دنبال منطقی هستم که از طریق مطالعه طبیعت، بدان دست یابم.»

ماتیس را همیشه احساسش راهنمایی کرده و راهنمای او در آفرینش کارهای هنری‌اش بوده است. او در طرح‌های نخستین خود، پس از گزینش رنگ‌ها و توزیع، آن‌ها را از قبل مشخص می‌کرده است. در واقع، او نیز مانند رودن و سایر استادان ترکیبات رنگی خود را ابتدا محاسبه می‌کرد و سپس براساس نیاز درونی و احساس خود دست به گزینش نهایی رنگ‌ها می‌زد.

در شکل ۸۱، نحوه کار ماتیس و طرح اولیه نشان داده شده است. هر طرح حساب‌شده‌ای نمی‌تواند تنها عامل اصلی خلق اثر هنری باشد، زیرا احساسات اشراقی به مراتب بالاتر از تمامی اصول و قوانین است؛ و جنبه‌های علمی سنجیده به

حرفی فر گرفتن صورت و فقه بین هری رنگها، باید قلم موی
به دست گرفت و تعریفات و مقته و صوتی را که در این کتاب
مقدمه است مورد رعایت و محبت و تکرار قرار داد. شکلها و
تعریفات پس کتاب موهومی هری مقدمه برای شناخت دنیای
رنگهاست. گر کسی بخواهد هری غندی رنگ شناس شود و در
زمینه تئوری رنگها پیشرفت کند، باید تعریفات بسیاری انجام
دهد و ثمر و جنوه هری یک رنگها را به تنهایی تجربه کند و
شاید



دایره رنگ

از اساسی ترین و مهم ترین تعریفات رنگ‌شناسی، نحوه در روی دایره رنگ است. استفاده از یک‌دهی اولیه زرد، قرمز و آبی ترکیبی فراهم می‌دهد تا دایره به دورده رنگ تقسیم شود که در شکل ۸۴ نشان داده شده است.

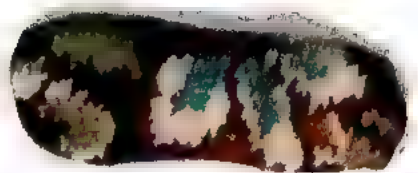
هر شخصی می‌تواند در گدازه حس، قرمز اولیه را داخل دوازده رنگ جدا کرده، با رنگ سی و زرد را انتخاب کند. او خواهد توانست قرمزی را انتخاب کند که به مایل به آبی است و نه مایل به زرد، یا زرد و آبی را نیز به همین ترتیب تشخیص دهد. در دایره رنگ، هر رنگی نموده و حیوة خود را دارد. شناخت قدرت و نموده هر کدام از رنگ‌های دایره رنگ، نخستین تمرین و ابتدایی ترین نحوه در شناخت رنگ‌هاست برای دستیابی به نتیجه بهتر. اگر هر یک از رنگ‌های دوازده گانه دایره رنگی را در صفحه‌ای خاکستری قرار دهیم، قدرت واقعی و نموده هر کدام از رنگ‌ها را خواهیم دید. ریزر ریمه خاکستری در رنگ‌ها تأثیری نخواهد داشت رنگ‌های اولیه را باید به دقت شناخت و در این کار از اشخاصی که آشنایی کامل به رموز رنگ‌ها دارند و اصول آن‌ها را می‌شناسند، کمک گرفت.

رنگ‌های اولیه به صورت مثلث متساوی‌الاضلاع در دایره قرار می‌گیرند؛ به این ترتیب که زرد کاملاً در بالا و آبی در چپ و پایین و قرمز در راست مثلث قرار می‌گیرد. این مثلث در داخل دایره به وسیله دوازده رنگ محیط محدود است. اگر دو رنگ اصلی را به نسبت خاصی با هم ترکیب کنیم، رنگ‌های ثانوی به دست می‌آیند بدین ترتیب، در مجموع شش رنگ خواهیم داشت، یعنی: زرد + قرمز = نارنجی، زرد + آبی = سبز، قرمز + آبی = بنفش.

رنگ‌های ثانویه را باید با دقت ویژه ترکیب کرد. ترکیب آنها نباید به گونه‌ای باشد که به رنگ دیگر متغایر شوند مثلاً،



نک۱۰



از لحاظ تاریکی و روشایی به دقت بشناسیم. کار مثبتی انجام داده ایم؛ همچنان که موسیقی دان ها نیز دوازده درجه میزان موسیقی را می شناسند.

دلا کروا دایره رنگ را به دیوار کدکاهش نصب می کرد تا هر یک از ترکیبات رنگی را شناسد. میر سیویست هابی مانند سران، وان کویک، سیپاک، سیرا و دیگران برای دلا کروا مقام بررنگی قائل است. به او در مقام هر مبدی رنگ شناس، احترام می گذارند. همچنان که در میان هنرمندان مدرن، به سزان بالاترین مقام را می دهند. زیرا برای رنگ ها اصول مطلق و عینی طرح کرده است.

* * *

سارنجی نباید به قرمز یا به زرد متمایل باشد. باید کاملاً در وسط هر دو رنگ قرار بگیرد. به همین ترتیب، سبز باید کاملاً در وسط آبی و زرد، و بنفش هم دقیقاً در وسط آبی و قرمز قرار گیرد. با ترکیب دوبه دوی رنگ ها یعنی شش رنگ مجاور هم، رنگ های درجه سوم تشکیل می شوند که این ها نیز باید مانند رنگ های درجه دوم کاملاً در وسط دو رنگی که آن ها را تشکیل داده قرار بگیرند.

نارنجی زرد = نارنجی + زرد

قرمز نارنجی = بنفش + قرمز

قرمز بنفش = بنفش + قرمز

بنفش آبی = بنفش + آبی

سبز آبی = سبز + آبی

سبز زرد = سبز + زرد

بدین ترتیب، در دایره رنگ دوازده رنگ را مشخص ساخته ایم که هر یک با دیگری متفاوت و اشتباه نشدنی است. تنظیم و ردیف کردن این رنگ ها همان رنگ های قوس قزح و طیف نور است. نیوتن دایره رنگ را کامل تر کرد و به رنگ های طیفی، رنگ ارغوانی را نیز ضمیمه کرد که در بین قرمز و بنفش قرار می گیرد. بنابراین، دایره رنگ یک مجموعه رنگ طیف مصنوعی است.

دوازده رنگ دایره رنگی دارای شدت و فاصله یکنواختی هستند و رنگ های قطری و روبه روی هم، رنگ های مکمل را تشکیل می دهند. کسانی که می خواهند دایره رنگ را بسازند، باید رنگ هایشان کاملاً صاف و یکنواخت باشند و با شدت و درجه معین در جای خود قرار گیرند. البته اگر هنرجویی بخواهد دایره را به جای دوازده قسمت به بیست و چهار یا حتی صد قسمت تقسیم کند، کار فوق العاده ای در مورد شناسایی رنگ ها انجام نداده، و اتلاف وقت کرده است. زیرا چگونه ممکن است نقاشی مثلاً رنگ شماره ۸۳ را از بین صد نوع رنگ به راحتی تشخیص دهد و آن را به صورت مجرد نشان دهد. اما اگر هر یک از رنگ ها را با دوازده درجه شدت

هفت تضاد رنگ

درک کامل تضادها نیازمند تمرین و جست‌وجو است. در بخش‌های آینده، طی تمریناتی به هترجویان و همه کسانی که علاقه‌مند به شناخت رنگ‌ها هستند اطلاعاتی درباره پدیده ارزشمند رنگ خواهیم داد.

تضادهای هفت‌گانه عبارت‌اند از:

- ۱- تضاد ته رنگ (رنگ به خودی خود)*
- ۲- تضاد تاریکی و روشنی
- ۳- تضاد سرد و گرم
- ۴- تضاد مکمل
- ۵- تضاد هم‌زمان (سیمولتانه)
- ۶- تضاد کیفیت (اشباع)
- ۷- تضاد کمیت (وسعت و سطوح رنگ)

* * *

اکنون به تضادهای (کنتراست‌های) رنگی می‌رسیم. منظور از کنتراست رنگ، مقایسه دو رنگ با هم و اختلافی است که دو رنگ می‌توانند با هم داشته باشند. اختلاف رنگ‌ها ممکن است کم یا زیاد باشد که به‌صورت حداقل یا حداکثر مطرح می‌شود. یکی از تضادها، آن است که دو رنگ در روبه‌روی هم یعنی در دو طرف قطر دایره رنگ قرار گیرند. تضاد دیگر از لحاظ تاریکی و روشنایی بین دو رنگ است. همین‌طور تضاد سردی و گرمی رنگ‌ها، و نیز تضاد بزرگی و کوچکی سطوح رنگ که با عنوان کمیت رنگ مطرح می‌شود.

اعضای حسی ما نیز به مقایسه رنگ‌ها می‌پردازند. چشم ما وقتی خطی را دراز تلقی می‌کند که با خط دیگری که کوچک‌تر است، مقایسه شده باشد؛ و همان خط دراز در مقایسه با خط درازتر دیگر کوچک تلقی می‌شود. تأثیرات رنگی نیز به همین ترتیب مقایسه می‌شوند و تضاد شدت و ضعف آن‌ها تعیین می‌شود.

از تضادهای رنگی دیگر، میزان قدرت و ضعف رنگ‌هاست که تحت عنوان کیفیت رنگ یا رنگ‌های اشباع مطرح می‌شود. روی هم رفته، هفت نوع تضاد رنگی وجود دارد که هر کدام به نوبه خود قدرت درک و شناخت ما را از رنگ‌ها بیشتر می‌کند. هر یک از تضادهای رنگی دارای خصوصیات و ارزش‌های هنری، تأثیرات بصری، مفاهیم و معانی سمبلیک ویژه‌ای است که در مجموع، اساس شناخت رنگ را از لحاظ هنری تشکیل می‌دهند.

شورول، گوته، بزولد و هولزل از رنگ‌شناسان سرشناس هستند که درباره اهمیت تضادها نوشته‌هایی دارند و نظریاتی ارائه داده‌اند. برای مثال شورول به گفته خود شیفته کاری است که دارای تضاد رنگ‌های متقارن یا هم‌زمان (سیمولتانه) باشد. وی اصولی در باب کنتراست‌های رنگی ارائه داده است.

* برخی تضاد ته‌رنگ یا رنگ به‌خودی‌خود را «تضاد نام» ترجمه کرده‌اند که این نیز واژه‌ای مناسب و بجاست.

تضاد تهرنگ (رنگ به خودی خود)

تضاد تهرنگ (رنگ به خودی خود)، ساده‌ترین نوع از هفت تضاد رنگی است که این مطرح کرد و احتیاج زیادی به دید و بینش رنگ‌ها ندارد. در این کتاست، تنها از رنگ‌های اصلی با شدت زیاد استفاده می‌شود. ترکیبات آن معمولاً شامل رنگ‌های اصلی زرد، قرمز و آبی است؛ یا قرمز، آبی و سبز؛ یا آبی، زرد و بنفش؛ و حتی بنفش، سبز، آبی، نارنجی و سیاه. این تضاد شدیدترین تضاد بین رنگ‌ها را نشان می‌دهد، درست مانند تضاد سیاهی و سفیدی که میزان اندازه‌ی روشنی و تاریکی را نشان می‌دهد. در شکل‌های ۸۳ و ۸۴ کوشش شده است تا با ساده‌ترین تمرینات، خصوصیت اصلی این تضاد بازگو شود. در این تمرینات، تنها از سه ماده‌ی رنگی متفاوت که در ضمن، رنگ‌های خالص و اولیه نیز هستند، استفاده شده است. همان‌گونه که ملاحظه می‌شود، دارای شدیدترین تضاد هستند. هرگاه به جای رنگ‌های اولیه، از رنگ‌های ثانوی - مثلاً سبز و نارنجی و بنفش - استفاده شود، میزان این تضاد کاهش می‌یابد. در صورتی که رنگ‌های درجه سوم به کار روند، شدت تضاد به مراتب کم‌تر می‌شود. بنابراین، نارنجی و سبز و بنفش، نمود ضعیف‌تری از زرد و قرمز و آبی دارند و اثرشان از رنگ‌های درجه سوم بیش‌تر است.

هرگاه رنگ‌های خالص زرد و قرمز و آبی که در شکل ۸۳ آمده‌اند، با سیاه یا سفید از هم جدا شوند، شدت تضاد آن‌ها کاهش می‌یابد و رنگ‌ها در این حالت نمود جدیدی به خود می‌گیرند. در شکل ۸۴، رنگ‌های اولیه با خطوط سیاه از هم مجزا شده‌اند. رنگ سیاه از تأثیر و تأثر رنگ‌ها در یکدیگر جلوگیری کرده است. در شکل ۸۵، هر یک از رنگ‌ها اثر عینی و واقعی خود را دارند، لیکن در شکل ۸۳، رنگ‌های زرد و آبی و قرمز در یکدیگر اثر می‌گذارند.

هنگامی که رنگ‌های خالص و شدید به رنگ‌های کم‌رنگ و پیرنگ تبدیل شوند، درش و مفاهیم تازه‌ی می‌یابند؛ به‌ویژه اگر رنگ سیاه و سفید آن‌ها را احاطه کند. در مسئله در بحث «واقعیت رنگ و شبیه‌سازی»، در شکل‌های ۳۹ تا ۵۰ نیز نشان داده شده است. سفید در اثر مجاورت با رنگ‌های دیگر از شفافیت آن می‌کاهد. در حقیقت که سیاه شفافیت را بیش‌تر می‌کند. سفید و سیاه عناصر رنگی بیرومندی هستند که همیشه در ترکیبات رنگی به نحو مؤثری عمل می‌کنند. این تمرینات را می‌توان با سطوح رنگی دیگری نیز انجام داد، اما برای ابتدای کار بهتر است از همان رنگ‌های خالص دایره رنگ استفاده شود و براساس شکل‌های شطرنجی شکل ۱۰۷ صورت گیرد. در این شکل شطرنجی، هنرجویان می‌توانند رنگ‌ها را به‌صورت افقی و عمودی نظم دهند. این تمرین را باید پس از آزمایش شکل‌های ۸۳ و ۸۴ انجام دهند، زیرا دانشجو می‌تواند به‌راحتی رنگ‌ها را در کنار هم به ترتیبی قرار دهد که رنگ‌ها با هم مطابقت داشته باشند، زیرا او از قبل از چگونگی تأثیر رنگ‌ها در یکدیگر آگاهی یافته است.

بسیاری از موضوعات نقاشی را می‌توان با توجه به ویژگی‌های تضاد تهرنگ به‌وجود آورد و دنیایی متنوع را در نمود خالص و قدرتمند رنگ‌ها ایجاد کرد. رنگ‌های اولیه و ثانویه که به‌صورت خالص به‌کار می‌روند، دارای شکوه و اصالت خاصی هستند که می‌توان آن‌ها را هم برای نقاشی موضوعات معنوی و آسمانی به‌کار برد هم برای نقاشی‌هایی که سوره طبیعت بی‌جان و مادی دارند.

تضاد تهرنگ همیشه و در همه‌جا با هنرهای بومی و اصیل مردمی همراه است. مثلاً در گلدوزی‌ها، نقشه‌های شاد پارچه، جامه‌ها و سفال وجود دارد. این هنرها از موارد مختلف کاربرد رنگ‌های اصلی و شاد است. در مینیاتورهای قرون وسطایی و در موارد مختلف، رنگ‌های خالص با توجه به تضاد تهرنگ به‌کار رفته‌اند. انگیزه اصلی انتخاب این‌گونه رنگ‌ها تنها برای

تهرنگ توجه فراوان کرده‌اند. در این‌جا، از بین تابلوهای بی‌شمار وی، چهار تصویر در رابطه با تضاد تهرنگ یا «رنگ به خودی خود» انتخاب کرده‌ایم که به ترتیب معرفی می‌شوند:

نیازهای روحی و زیبایی شناختی نبوده است، بلکه برای ایجاد اناری تزیینی به‌وجود آمده است.

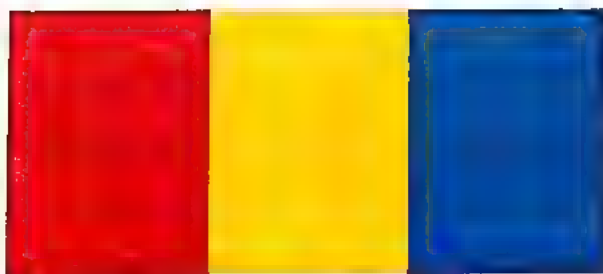
در شیشه‌های رنگین (ویترای) کلیساها، تضاد تهرنگ جلوه و برتری خاصی دارد. نیروی شدید رنگ‌ها برتری خود را در همه‌جا نشان می‌دهند و حتی در شکل معماری نفوذ خود را اعمال می‌کنند.

استفان لاکتر، فرانچلیکو، و بوتیچلی از نقاشانی هستند که کمپوزیسیون‌های نقاشی خود را با توجه به تضاد تهرنگ آفریده‌اند. شاید بزرگ‌ترین و جالب‌ترین اثر نقاشی که تاکنون براساس تضاد تهرنگ به‌وجود آمده است، اثر معروف و چشم‌گیر گرانوالد به نام رستاخیز است. در این تابلو، تضاد تهرنگ با قدرت همه‌جانبه، خود را جلوه داده است.

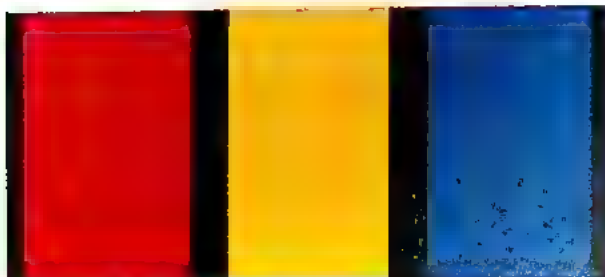
در تابلوی سرگوری اثر بوتیچلی که در پیناکوتک مونخ نگهداری می‌شود، تضاد تهرنگ برای تجلی عظمت صحنه و گستردگی منظره به‌کار گرفته شده است و مجموعه تهرنگ‌ها برای نمایش بزرگ‌ترین رویداد تاریخی انتخاب شده‌اند. بنابراین، می‌بینیم که تضاد رنگی تا چه اندازه می‌تواند مفید و پرمعنی باشد و مفاهیم مختلفی را مانند صراحت، سادگی، خوشی، غم و اندوه، تلاطم، آرامش، سادگی زمینی و جهان فلکی بیان کند.

از میان نقاشان مدرن، ماتیس، موندریان، پیکاسو، کاندینسکی، لژ و میرو با توجه به نکات فوق آثار هنری فراوانی آفریده‌اند و تضاد تهرنگ را در نظر داشته‌اند. ماتیس در آثار خود، به تضاد تهرنگ توجهی خاص داشت. برای مثال در تابلویی به نام گردن‌بند کهریا از رنگ‌های قرمز خالص، زرد، سبز، آبی، ارغوانی و سیاه و سفید بهره گرفته است و با این کمپوزیسیون و ترکیب رنگ‌های خالص، ویژگی‌های مدل (زن جوان) و حساسیت و هوش و استعداد وی را نشان داده است. از میان نقاشان گروه «سوار کار آبی»، کاندینسکی، فرانس مارک، اگوست ماک از نقاشانی هستند که در آغاز کار به تضاد

شکل ۸۳



شکل ۸۴



خطوط رنگین و قرمز، سیاه و سفید با حالتی ریشمیک، در فواصل سطوح قرمز و سبز و آبی در تضاد تدریج رنگ زرد کرده است. سطوح افقی زرد، قرمز و آبی که در پشت فیگورهای عمودی قرار دارند، از لحاظ فرم به حالت متضاد قرار گرفته اند که در عین حال "ایلو" را از لحاظ مفصل بندی محکم و سبب سخته طراحی های روی لباس و بدن ها نیز با توجه به سطوح کنوخت پشت فیگورها، تضاد شدیدی را ایجاد کرده اند که همین سافت و ترکیب بندی، به استحکام کمپوزیسیون انجامیده است. همین طور ستون ها و سقف ها که به شکل ورقه های پولکی درآمده اند و اختلاف "یافت"، یا سطوح یکپوخت و رنگین تصویر را تشدید کرده اند.



شکل ۸۵

فرشته بال هایی آبی دارد که از آسمان بر زمین آمده است و با خود نکات تازه به همراه دارد. خطوط قرمز رنگش به فعال بودن او اشاره می کند و رنگ سبز و آبی دیگری که پیام را دریافت می کند، ایمان و انتظار و را نشان می دهد. چهره ها سفید است و در مقابل سیاهی موی سر به حالت آبتره خودنمایی می کنند. هفت برج که متعلق به هفت کلیسا از هفت شهر هستند در انتظار پیام به سر می برند. پیامی که باید توسط مرد روحانی حمل شود.

در این تصویر، تمام فرم ها و رنگ ها، معانی سمبلیک دارند و زیبایی و قشنگی آن در درجه دوم اهمیت است. نکته مهم در این تابلو، قدرت بیان رنگی است؛ بیان عمیقی که رنگ های اصلی زرد، قرمز، آبی و سبز به عهده دارند و نیز ترکیب فرم های متضاد عمومی و افقی که به استحکام کمپوزیسیون انجامیده است.

کلیسای افسر، از کتاب خطی مکاشفه یوحنا، سده یازدهم کتابخانه ملی پاریس (شکل ۸۶)

تصاویر این کتاب با توجه به تضاد تدریج (رنگ به خودی خود) رنگ آمیزی شده است. در تمام کتاب، تصاویر دارای رنگ های تاب، نمودی آبتره و غیر واقعی هستند که با مفاهیم کتاب مطابقت دارند. در این تصویر، با استفاده از رنگ های زرد، قرمز، سبز و آبی، پنج سطح رنگی به صورت موازی و افقی مشخص شده است. رنگ سبز در قسمت فوقانی، سطوحی از ساختمان ها را رنگین کرده و در قسمت پایین نیز در بخشی از لباس های دو فیگور تکرار شده است.

نماگذاری حضرت مریم (ع). اثر: آنگراند - شارنتون
سده پانزدهم، (شکل ۸۷).

این نقاشی با پرتو سفیدی از سر به صورت فقی به دو قسمت اصلی تقسیم شده است که هر یک به تنهایی نشانی از دنیای مادی و معنوی است. و به صورت کمی به دو قسمت بالایی و پایینی تقسیم شده است. در سمت چپ تصویر دستگاورن نجات می یابند و در سمت راست تابلو به دوزخ روئنه می شوند در قسمت مرکزی تابلو حضرت مسیح (ع) در مقیاسی بزرگ نسبت به فضای اطرافش، در میان اقیانوس آبی تیره آسمان مصلوب شده است. تمام فرم های جهان خاکی، کوچک و ناچیزند و اندازه آنها در مقایسه با فیگورهای بالا و مرکزی (رب النوع ها) کوچک است. سه فیگور بزرگی که در وسط قرار دارند، عظمت قسمت های دیگر را تحت تاثیر قرار داده اند و مسیح مصلوب، در پایین، این وضعیت را تشدید کرده و اندازه شهرها را کوچک تر نمایانده است.

در پایین تصویر، اندازه قلعه ها و خانه های اطراف در برابر قسمت فوقانی قرار گرفته است که نمودی از دنیای اخروی است و دنیای حقیر مادی و عظمت دنیای اخروی به صورت سمبلیک مصور شده اند.

حضرت مریم (ع) و دو فیگور بزرگ در دو طرف او، بیش تر سطح تابلو را در بر گرفته اند دست های فیگورها از هم باز شده است و سفیدی پیراهن آنها در بالای سر فیگور وسط، با سفیدی بال های پرند های که در بالای سر حضرت مریم ترسیم شده، هماهنگ است. در پایین شل های ارغوانی دو فیگور، رنگ سفید ابرها با موجوداتی که در آن غوطه ووند به صورت دو هلال قرینه در آمده اند. سر فیگور وسط و گروه های قدیس در دو طرف تابلو، نمایشی با شکوه از درجه بندی های مختلف مخلوقات است. شل آبی حضرت مریم (ع)، هم رنگ آبی تیره آسمان لایتناهی - که در پایین پای او پهن شده - در حاشیه پایین به صورت نیم دایره در آمده است که با فرم نیم دایره انتهای

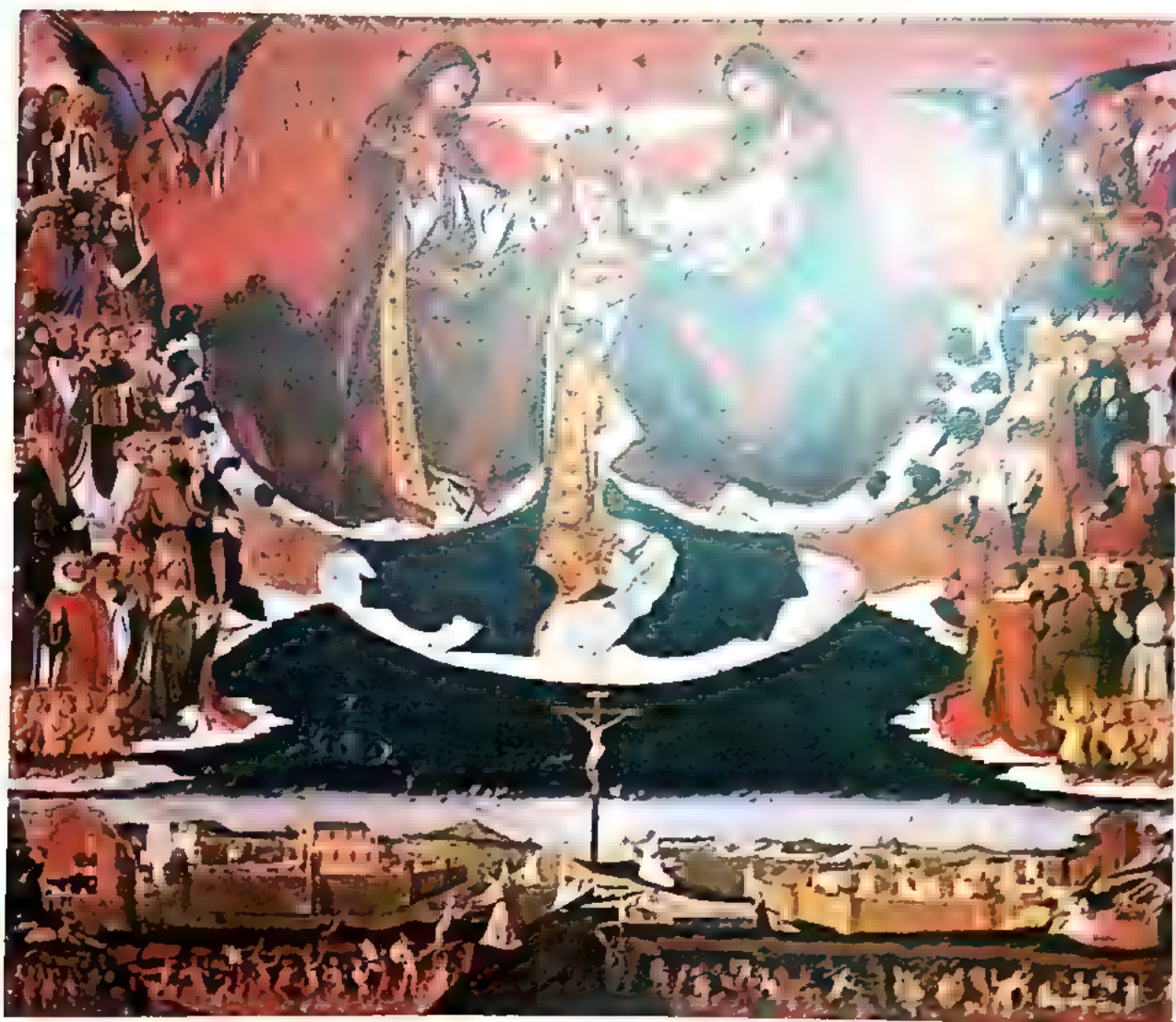
آسمان آبی رنگ. به حجت متعدده.

پیرهن حضرت مریم (ع) بی روح به نظر می آید و تنها در دست ها و صورت و ست که زندگی حس می شود بدن و سرو قعی به نظر می آید. زیر شل های دو فیگور که در حال تاج گذاری و همدلی و حجت کرده اند.

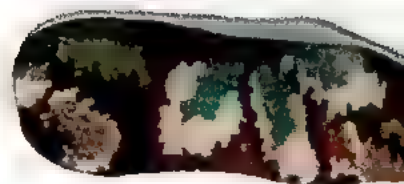
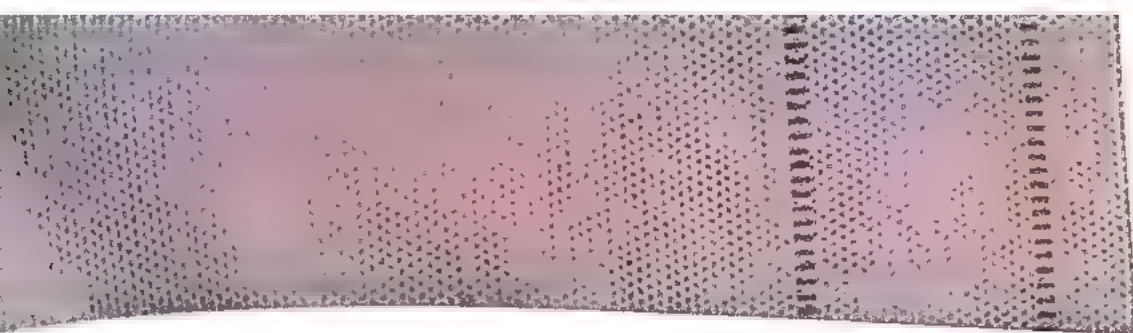
سده - دنی - حضرت مریم (ع) سلس روح مقدس. و خانه یورسی نیز به صورت کردن حضرت مسیح (ع) است حاشیه زینت شل حکم - فیگورها در سمت چپ به طرف پایین و پای و ترمیم شده که - پیرهن حضرت مریم موری و به آن نور - برقرار کرده است. در قسمت بالا و در زمینه تاریخی، فرستگار آسمانی قرار گرفته اند و در بالای سر آنها روشنی زین آسمان گسترده است. گروهی دیگر نیز به رنگ آبی تیره در میان بره های سفید شناورند.

در کمپوزسیون های پس مقدس شگفت آور تاریخی. رنگ های خالص - تاریخی، قرمز، آبی، سبز، سفید و خاکستری - توجه به معانی سمبلیک هر کده به خوبی بهره گرفته شده است. رنگ رده طلایی نشانگر آسمانی پرور است که در درخشش رنگ های گروه فرشتگان فرو رده است رنگ فرم شل فیگورها اشاره ای به جهان مادی، و تاج زین و پیرهن زینت حضرت مریم (ع) سبل شرفیت است.

رنگ آبی شل او آرامش و پرهیزگاری او را تقا می کند گروه های قدیس در سمت راست و چپ، نمایشی واضح از جهان رنگین و پر زرق و برق هستند و رنگ خاکستری که سمبل جهان مادی در نظر گرفته شده، بی نشاط و غمگین است در منتهی الیه راست و چپ می تابد. در قسمت پایین، در ساختمان مجلل به رنگ های قرمز و ارغوانی در مجاورت ساختمان های دیگر قرار گرفته اند که اشاره ای است به اختلاف طبقات و انواع زندگی مادی در این جهان خاکی. شارنتون در این نقاشی، واقعیت های دنیوی و اخروی را چنان با قدرت نشان داده است که انسان را به یاد نقاشی های گروه می ندازد.



شکل ۸۷ - تاجگذاری حضرت مریم (ع)، آنکراند شارنتون،
سده پانزدهم، بیمارستان ویل نولز آوینیون.



طلایی، پارچه‌های اطلسی و مرواریدها و سنگ‌های قیمتی، شکوه و جلال فراوان به تصویر داده است. در این تصویر، با وجود تزیینات فراوان و رنگ‌های متنوع، لطمه‌ای به کتاب مذهبی نخورده است.

با وجود تنوع رنگ‌ها، فضای کلی مینیاتور آرام است و درخشندگی تصویر به خاطر به‌کار بردن رنگ‌های سرد و شفاف سیاه و سفید، خاکستری، آبی، قرمز، سبز و زرد طلایی است؛ و جلوه‌های رنگ‌مایه‌ها به خاطر اهمیت دادن به تضاد تهرنگ (رنگ به خودی خود) است. مطابقت رنگی این صحنه مینیاتور را نشاط‌آور، زنده و قوی ساخته است.

جشن ماه‌مه، از کتاب مصور عصر طلایی دوک دوبری، اثر: پل دولمبورگ، موزه کُنده، شانتی‌یی (شکل ۸۸).

دوک دوبری در هفتاد سالگی (یعنی در ۱۴۰۹) بهترین مینیاتوریست زمان خود، پل دولمبورگ را برای تصویرگری کتاب خویش به‌کار گرفت و تمام امکانات را برای او فراهم ساخت، از جمله: بهترین و سفیدترین پوست (پارشمن)، خالص‌ترین طلا، رنگ‌های آبی و لاجوردی ناب.

او در نظر داشت تا با بهترین مواد، آثاری بیافریند که از لحاظ فرم و رنگ زیباترین نمود خود را داشته باشند. فررلوهرادی یکی از بورگن‌های زیبا روی زمان خود بود که با اشیای هنری و زیورهای زرین و جواهراتش بیانگر شکوه و تجملات آن دوره است.

مینیاتورهای این کتاب مالکیت و اعیانی، قصرها و شهرهای دوک و کار و کوشش دهقانان را در آن سرزمین به‌گونه‌ای نشان می‌دهد که می‌توان به خوبی نحوه زندگی تجملاتی آنان را در نظر مجسم کرد. دوک پیش از پایان کتاب مینیاتور می‌برد، ولی کار این کتاب تا پایان ادامه می‌یابد.

مینیاتورهای پل دولمبورگ بدون شک از بهترین آثار هنری است و از لحاظ تکنیکی و هنری دارای ارزش والایی است. مینیاتور حاضر یکی از روزهای ماه مه را نشان می‌دهد. طبقه‌ای از اعیان و اشراف با لباس‌های فاخر و فریبنده و رنگین، در میان جمعی سوار که تاج‌های گل به‌سر دارند، به گردش بهاری آمده‌اند. به‌مناسبت این جشن، دختران جوان لباس‌های سبز روشن به تن کرده‌اند. رنگ سبز تن‌پوش‌ها و زمین، نمایشگر جوانی و فصل بهار است. در بین دو میکل که لباس‌های شان آبی لاجوردین است، سوارکار دیگری تن‌پوشی با رنگ‌های جالب به تن دارد. سمت چپ شئل او قرمز نارنجی است و با پارچه‌ای زرد و گلدوزی‌های مجلل تزیین شده است. در سمت راست او رنگ سفید و سیاه با حاشیه‌ای طلایی، فریبنده و با شکوه است. این تزیینات لوکس تقلیدی از سبک ایتالیایی است. جواهرات روی مخمل‌ها و ابریشم خالص، گلدوزی



شکل ۸۸ - جشن ماه مه، پل دولمبورگ، موزه گنده، شانتی یو.

می‌گراید، همچنان که پدیده‌های حیات طبیعی انسان روز به روز اتوماتیک و ماشینی می‌شوند و به همان نحو انسان نیز به پدیده‌های درونی روی می‌برد. انسان، مادگی واقعی انسان امروزی محدود به مادگی صرفاً مادی یا روحی نیست، بلکه هر چه از نظر روحی رشد یابد از نظر مادی در پیشرفت می‌کند و بیشتر به صورت یک مادگی مستقل از روح اساسی خودنمایی می‌کند و می‌خواهد به خوداگاهی برسد.

کمپوزیسیون ۱۹۲۸، اثر: پی‌یت موندریان (۱۸۷۲-۱۹۴۴)
مجموعه مارتین ستام (شکل ۸۹).

موندریان از نقاشان برجسته مدرن به شمار می‌آید و انتخاب وی بدین عنوان بیهوده نیست. دو اصل مهم اساس کار او را تشکیل می‌دهد که یکی تضاد نسبت‌ها و ابعاد و دیگری تضاد ته‌رنگ‌هاست. از میان سه شکل مربع، دایره و مثلث، مربع را برگزیده است، زیرا این فرم را با چهارخط عمودی و افقی می‌توان آن را ایجاد کرد.

موندریان تصاویر را با خطوط مستقیم تقسیم می‌کرد و نسبت‌ها و سطوحی را که او به دست آورد، به نحوی مستقل و متعادل هستند. او حساسیت زیادی برای ایجاد تعادل میان تمام سطوح نقاشی داشت. در کمپوزیسیون‌های رنگین موندریان، هر رنگی وزن و کاراکتر ویژه‌ای دارد و به کمک خطوطی که آن را محاط کرده، جلوه خاصی به خود گرفته است. موندریان در آخرین آثارش تنها از رنگ‌های اصلی زرد، قرمز، آبی، سفید و سیاه بهره می‌گرفت. این رنگ‌ها دارای کاراکتری واحد و وزنی خاص هستند. در هر نقطه از تابلو رنگی به صورت افقی یا عمودی قرار گرفته است که آن رنگ در آن‌جا اهمیت ویژه‌ای دارد. موندریان در کمپوزیسیون ۱۹۲۸، توازن محکمی با سطح کوچک آبی و سطح وسیع سفید به وجود آورده است. سطح افقی و رنگ زرد در پایین کمپوزیسیون نیز باعث قدرت بیش‌تر رنگ‌های مجاور شده است.

به کمک خطوط پهن سیاه، رنگ‌ها محدود شده‌اند و هر یک با استحکام فراوان درخششی خاص یافته‌اند. خطوط سیاه به رنگ‌ها جلوه حقیقی داده است تا تحت تأثیر رنگ‌های جانبی قرار نگیرند. هر فرم و رنگی نیز بدون توجه به ارزش‌های سمبلیکی یا اکسپرسیونیستی به کار گرفته شده است. احساس او وی را به سادگی و صراحت هدایت می‌کند و رنالیسم فرم و رنگ اصیل و هندسی را دنبال می‌کند. بنابه گفته موندریان: «زندگی انسان متمدن به تدریج از طبیعت دور می‌شود و رو به انزوا می‌رود و به زندگی انفرادی و تجریدی

شکل ۸۹ - کمپوزیشن ۱۹۲۸، پی‌یت موندریان، مجموعه مارتن
سنام.



تضاد تاریک و روشن

رنگ مایه هاست. خاکستری خنثی یک رنگ آکروماتیک بی شخصیت و بی تفاوت است و به سرعت تحت تأثیر رنگ مخالف قرار می گیرد. خاکستری، رنگی خاموش و لال است ولی به سرعت منقلب می شود و به یک سلسله بازتاب های هیجان انگیز می انجامد. گاهی از حالت خنثی و آکروماتیک خارج و دارای آثار رنگ مکمل می شود. به طور کلی، رنگی محرک و فعال است. این انتقال از لحاظ ذهنی در چشم بیننده به وجود می آید و متعلق به خود رنگ خاکستری نیست.

خاکستری رنگی خنثی است که شخصیت و زندگی خود را از رنگ های پیرمون می گیرد. این رنگ با تضادهای شدید و خشن خو می گیرد و نیروی آن ها را جذب می کند و از قدرت و پختگی رنگ ها کم می کند. زندگی رنگ خاکستری این گونه است. این رنگ را یا از مخلوط کردن سیاه و سفید به دست می آورند یا از ترکیب رنگ های مکمل: (زرد + ارغوانی)، (آبی + نارنجی) و (سبز + قرمز) دلا کروا هم در مورد خاکستری گفته است: «خاکستری مخرب نیروی رنگ هاست.»

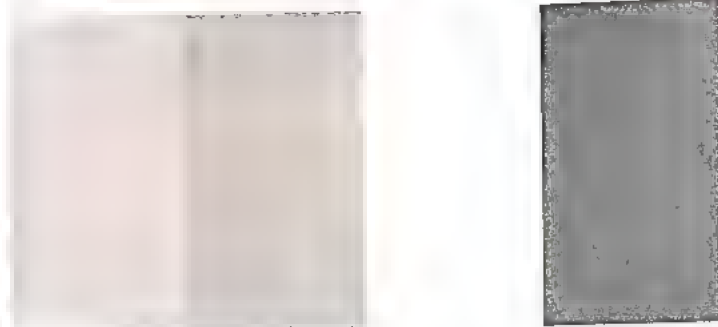
شکل ۹۰ مجموعه ای از رنگ های خاکستری را از سفید تا سیاه نشان می دهد. نشان دادن این مراحل در اندازه های مساوی بسیار مهم است. خاکستری ای که دارای درخشش متوسط باشد، در وسط جا می گیرد و هر یک از درجات این رنگ باید یکنواخت و کاملاً تمیز باشد و خط تیره یا روشن هم در بین آن ها نباشد. این تمرین را با رنگ های کروماتیک نیز می توان انجام داد. در مورد آبی باید از سیاه استفاده کرد و به آبی تیره رسید؛ و به همین ترتیب، از سفید برای روشن ساختن آن استفاده می شود تا به آبی روشن برسد. این تمرینات برای ورزیدگی و حساسیت هنرجویان به سایه روشن ها بسیار مفید است. این دوازده مرحله مانند مراحل دوازده گانه موسیقی، سیستم متعادلی از وزن های مساوی را نشان می دهد. در هنر رنگ ها، نه تنها فواصل دقیق، بلکه تغییر پرده های نامحسوس نیز با گلیساندوهای موسیقی قابل مقایسه است و می تواند بیان و توصیف حالتی را به عهده بگیرد.

(شب و روز مظهر سیاهی و سفیدی هستند که در زندگی انسان و در طبیعت دو قطب مهم و اساسی محسوب می شوند) و همین سیاهی و سفیدی قوی ترین ابزار بیان برای نقاش هستند. در بین این دو قطب متضاد، خاکستری ها و رنگ های کروماتیک (رنگین) قرار دارند. پدیده روشنائی که رنگ های خالص کروماتیک را تشکیل می دهد و رنگ سیاه و سفید و خاکستری ها را باید به دقت مطالعه کرد، زیرا در موارد مختلف، راهنمای با ارزشی برای همه و به ویژه برای هنرمندان هستند.

سیاه ترین رنگ ها مخمل سیاه و سفید ترین رنگ ها

سولفات باریت است بین این دو رنگ، بی شمار خاکستری موجود است و تشخیص تعداد خاکستری ها، بستگی به ورزیدگی چشم و حساسیت بیننده دارد. کسی توان به طریق علمی و عملی درجات بیش تری را شناخت. مثلاً، در یک طبیعت بی جان می توان خاکستری های متحدالشکل را تقسیم بندی کرد و با طبقه بندی آن ها از نظر تاریک و روشنی و درجات گوناگون، به حالت فعال درآورد. این تمرین نقاشی نیازمند داشتن حساسیت فوق العاده به اختلاف های

شکل ۹۱



شکل ۹۲



در شکل ۹۱، رنگ‌های خاکستری را با درجاتی مختلف و در چهار سطح مساوی مشخص ساخته‌ایم. چنانچه همین سطوح را پنج یا شش بار تکرار کنیم، به‌خوبی قدرت و درجات شدت و ضعف هر کدام را می‌فهمیم و بدین ترتیب، به ارزش و استعداد سایه‌روشن‌ها به سادگی پی می‌بریم.

در شکل ۹۳، دُر کمپوزیسیون شطرنجی درجات مختلف تاریک و روشن را تنظیم کرده‌ایم. مهم‌ترین نکته در این جا، درجات تاریکی و روشنی است. این کار تمرینی خوب و مؤثر برای دیدن و تشخیص درجات مختلف (کتراست) تاریکی و روشنی است.

همان‌گونه که در شکل ۹۲ آمده است، افزون بر درجه‌بندی سفید، خاکستری و سیاه روشن، تضاد دیگری نیز مطرح است؛ یعنی تضاد نسبت با کمیت. این تضاد به تضاد تاریک و روشن

شکل ۹۰



افزوده شده است و در نتیجه در تضاد در آن واحد، با یکدیگر عمل می کنند. این تضاد بستگی به نسبت های ترکیبی، کوچکی و بزرگی، کوتاهی یا بلندی و پهن و باریک بودن سطوح رنگ مایه ها دارد. البته در این تمرینات، تنها ارزش نسبت های رنگی مطرح نیستند، بلکه رابطه فرم های مثبت و منفی نیز در حای خود اهمیت دارد. باید دانست که سیاه در این جا به عنوان سرمی مثبت و سفید به عنوان فرمی منفی در نظر گرفته شده است.

در شکل ۹۴، ستون های سیاه و سفید مساوی هستند. در نتیجه، تعادل نسبت در کار نیست.

در شکل ۹۵، سطوح سفید و خطوط باریک سیاه تضاد نسبت را به خوبی روشن می سازند.

در شکل ۹۶، سطوح باریک و سفید با سطوح سیاه، با ترکیبی تعادلی تضاد نسبت را نشان می دهند.

در شکل ۹۷، سطوح سیاه و سطوح باریک - که به صورت تعادلی رسم شده اند - تضاد نسبت را نشان می دهند.

در شکل ۹۸، تجمع سیاه و سفید و خاکستری، تضاد نسبت را به شدت نشان می دهد، در حالی که تضاد تاریک و روشن نیز در آن وجود دارد.

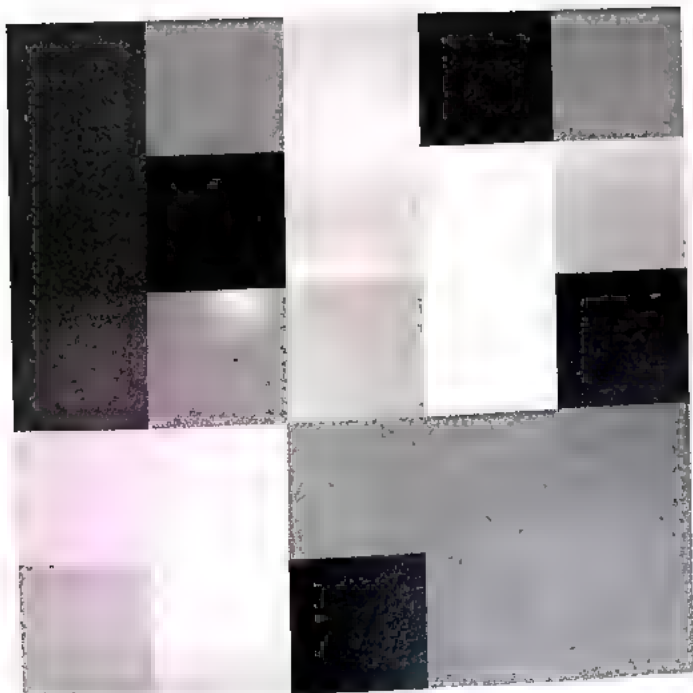
در شکل ۹۹، خاکستری و سفید در سه ریتم جداگانه نشان داده شده اند.

در شکل ۱۰۰، چهار وضعیت سفید، سیاه، خاکستری روشن و تیره معرفی شده است.

در شکل ۱۰۱، این باندها سه درجه نشان داده شده است. دسته های متفاوت سطوح سیاه و سفید و خاکستری، تضاد اندازه را به وضوح نشان می دهند و درجات تاریک و روشن نیز به وضوح دیده می شود. تکرار خطوط مستقیم سفید و سیاه، باعث ارتباط گروه های باندها با یکدیگر شده است.

در بسیاری از آثار هنری آسیایی و اروپایی، تضاد سیاهی و سفیدی وجود دارد. حتی در طراحی های مرکبی چینی و ژاپنی، این تضاد به گونه ای برجسته ریشه دارد.

شکل ۹۳



شکل ۹۴

شکل ۹۵

شکل ۹۶

شکل ۹۷



شکل ۹۸

شکل ۹۹

شکل ۱۰۰

شکل ۱۰۱



تضاد سیاهی و سفیدی با ضربه‌های قلم‌مو و رنگ سیاه روی زمینه سفید به نحو شایسته‌ای باز نمایانده می‌شود و بدین ترتیب، احساس شتاب در نظر بیننده برانگیخته می‌شود و ناخودآگاه قدرت طراح و خوشنویس که چنین ترکیبی را به وجود آورده، ستوده می‌شود.

منظره کوهستان، اثر: سش شو (۱۴۲۰ - ۱۵۰۷) ژاپن (شکل ۱۰۳) این منظره اسرارآمیز از کوهستان بخشی از تابلوی بزرگی است که سش شو برای طراحی آن تنها از آب مرکب سیاه با تاریکی و روشنی‌های متفاوت بهره گرفته است. لکه‌ها و سطوح روشن صرفه جویانه و دارای همان ارزش قسمت‌های سیاه و خاکستری هستند. روشنی و تاریکی‌ها، نرمی و سختی و تضاد حرکت فرم‌های عمودی و افقی و مایل آن‌را پیچیده و آبستره‌گونه ساخته است. فرم‌ها به قسمت مرکزی متمایل یا از آن جدا شده‌اند. هر یک از آن‌ها با قدرت تمام برای بیان احساس عمیق هنرمند انتخاب شده‌اند. سش شو نقاشی ژاپنی بود که برای آموختن آیین بودا به چین مسافرت‌هایی کرد و نقاشی آبرنگ را نیز آموخت.

شکل ۱۰۲ - نمونه‌ای از خوشنویسی چینی.



در هنر خوشنویسی شرق و طراحی‌های آب مرکبی چین و ژاپن این ویژگی به نحو شایسته‌ای نمودار است و در آثار هنری این کشورها می‌توان تضاد سیاهی و سفیدی و نسبت را دید. پایه و اساس این نوع هنر شرقی طراحی حروف با قلم‌مو است. علائم گرافیکی این خط از لحاظ فرم دارای غلای بسیار است. برای کسی که بخواهد خوشنویسی کند، تمرین با حرکات فراوان و متداوم برای موفقیت در طراحی حروف ضروری است. درک فرم، احساس وزن و تمرکز، لازمه موفقیت در کار خوشنویسی است: «مانند تیراندازی که هدف خود را باید خوب نظاره کند، بعد از تسلط بر دیدن، کمان را در دست بشارد، نشانه رود و آن‌گاه تیر را به هدف بزند. کسی که بخواهد این خط را بنویسد، باید تمام حواس خود را روی فرم، متمرکز کند و بدن را به حالت متعادل نگهدارد. قلم‌مو را عمود بر کاغذ کند و آن‌گاه کلمات را بنویسد.» (چیان‌بی، خوشنویس چینی)

این خوشنویسی با نیرویی غیرارادی از درون هنرمند سرچشمه می‌گیرد. پس از تمرینات متداوم، قلم‌مو می‌تواند نرم و روان کلمات را بنویسد. نقاش چینی یا ژاپنی نیز به همین ترتیب با مرکب چین به مطالعه طبیعت روی می‌آورد، تا آن‌جا که بتواند طبیعت را به میل خود طرح و نقش کند. البته ضرورت موفقیت در این امر، تمرکز روحی و تمرینات جسمی است. تمرینات جسمی خاص و تمرکزی که در آیین بودایی - شان، یا زن وجود دارد، پایه چنین تعالیم روحی و جسمی است. بسیاری از راهبان بودایی در زمره نقاشان آب و رنگ هستند. البته اینان به منظور نقاش شدن، قلم‌مو به دست نمی‌گیرند، بلکه نقاشی برای آنان راهی برای تفکر و تعمق است.

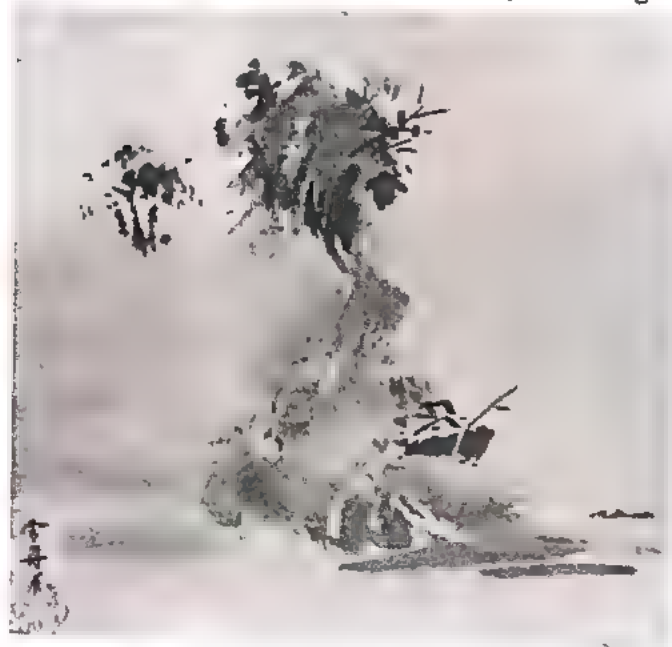
در شکل ۱۰۲، حالت و کاراکتر به‌خصوصی در دو طراحی خط چینی ملاحظه می‌کنیم که تضاد سیاهی و سفیدی را با هارمونی موزونی نمایش داده‌اند. در فرم‌های آن، تضاد شدید، استحکام فراوان، زیبایی دل‌فریب و سلیقه تمام حضور دارد.

شکل ۱۰۴ - لی‌تای بوی شاعر، لیانگ کای، سده ۱۳، چین.



لی‌تای پوشاگر، اثر: لیانگ کای، چین، سده ۱۳ (شکل ۱۰۴)
لیانگ کای از نوایغ نقاشی چین است که در نیمه نخست سده سیزدهم می‌زیست. هر یک از تابلوهای او با دیگری، به‌طور کلی متفاوت است. او در این طرح، لی‌تای پوشاگر را با حداقل خط و تاش‌های خاکستری و سیاه طرح زده است. به کمک تاش‌های بزرگ و متنوع و حداقل خطوط، شخصیت شاعر را در حالی که قدم می‌زند و به دور دست نگاه می‌کند، نشان داده‌است. بین نقاش از پیروان مذهب بودایی «شان» است.

شکل ۱۰۳ - منظره کوهستان. (بخشی در اثر) شش شو، ژاپن.



ژرژ سورا از نقاشان نئوامپرسیونیست اروپاست که در
بیشتر تر کارهایش به ارزش‌های تاریک و روشن توجه فراوان
داشت. در این طراحی، شخص ایستاده با توجه به تضاد سیاه و
سفید نقاشی شده است. سورا برای نشان دادن حجم‌ها از
سایه‌روشن‌های آرام و سیاه به نرمی استفاده کرده و استادانه
تغییرمایه‌های سیاه تا سفید را به کار گرفته است. ادامه سفیدی
روی شانه در راست به سمت پایین، به آرامی رو به تاریکی
رفته و دست در پایین تصویر، با زمینه سیاه پیوند خورده است.
در قسمت کمر هیکل، یعنی در جایی که پارچه گره خورده
است، سطح سیاه آن با سفیدی زمینه به حالت تضاد مطرح شده
است. تمام طراحی‌ها و نقاشی‌های سورا، درست مانند همین
تصویر، از چنین خصوصیتی برخوردار است. او روی هر نقطه
از کارهایش با دقت بسیار به اهمیت رنگ‌مایه‌ها و ارزش
سایه‌روشن‌ها تأمل فراوان می‌کرد.

شکل ۱۰۵



تکنیک گراور روی چوب (کنده‌کاری روی چوب) و حکاکی روی فلز با اسید، امکان دیگری برای ایجاد سایه‌روشن و نشان دادن نور و تاریکی است. خط اندازی (هاشور) روی سطوح فلزی یا چوبی به هنرمند امکان می‌دهد تا درجات مختلف سایه‌روشن را ایجاد کند. رامبراند از هنرمندانی است که در این زمینه آثار بسیاری آفریده است. او با قلم‌مو و آب مرکب سایه‌روشن‌های زیبایی آفریده است که حتی با نقاشی آب مرکبی شرقی‌ها به رقابت می‌پردازد.

دکتر فاوست، اثر: رامبراند (۱۶۰۶-۱۶۶۹) (شکل ۱۰۶).

رامبراند به کمک مجموعه خطوط متفاوت روی گراور مسی، درجات گوناگون و بسیار ظریف سایه‌روشن را به وجود آورده است. گرچه رامبراند درجات بی‌شماری از تاریکی و روشنی را در این طراحی آفریده است، سه گروه اصلی تاریک و روشن مشخص است: سطوح روشن، نیم‌سایه‌ها و تاریکی‌ها. در این تصویر، دکتر فاوست و شخصیت دوگانه‌اش با استفاده از درجات مختلف سایه‌ها در مقابل روشنی‌ها نشان داده شده است. او در جست‌وجوی عمق زندگی است که به صورت دراماتیکی بیان شده است.

ظهور منبع نورانی از پنجره و هیکل فاوست در سمت چپ، نمایشی دقیق از شخصیت دوگانه وجود اوست.

شکل ۱۰۶



تا این جا، تضاد تاریک و روشن را با توجه به رنگ های سیاه، سفید و خاکستری مورد آزمایش و بحث قرار داده ام. اکنون بسیار مهم و حائز است که همین تضاد تاریک و روشن را با رنگ های کروماتیک (رنگین) بررسی کنیم. برای درک این مرحله، سه نوع تعریف را در نظر گرفته ایم. در روی یک شکل شطرنجی، از رنگ های زرد، قرمز و آبی استفاده می کنیم و این سه رنگ را در میان رنگ مایه هایی با درجه کم رنگی و پررنگی یکسان قرار می دهیم. باید توجه داشت که در هر تعریف، رنگ مایه های زرد یا رنگ مایه آبی یا رنگ مایه های قرمز را به کار ببریم. افزون بر این، هر بار باید میزان درخشش و خلوص هر رنگ را در نظر بگیریم. اگر رنگ مایه ها زرد باشد، شناختن میزان درخشندگی سایر رنگ ها - که هم سنگ و هم ارتفاع آن باشد - چندان ساده نیست. مشکل ترین مرحله آن است که بخواهیم میزان درخشندگی و ارتفاع رنگ زرد را با اندازه آبی یا قرمز تغییر دهیم. در این جا، رنگ زرد، تاریک و خفه می شود و ناگزیر کیفیت زردی خود را از دست می دهد. به همین دلیل، بسیاری از افراد از این که جلوه و درخشش زرد گرفته می شود، آن را مثل حالت اولیه و خالصش نمی پسندند.

رنگ های سرد و گرم هم مشکلات زیادی را فراهم می سازند. رنگ های سرد حالتی عمیق و روشن و سبک دارند که معمولاً در موارد مختلف به صورت روشن به کار می روند، در حالی که رنگ های گرم را - به خاطر عدم عمق فراوان - به حالت تیره به کار می گیرند. یکنواخت بودن روشنی یا تیرگی رنگ ها خاصیت رنگی رنگ ها را عیان می سازد و آن ها را با توجه به این نکته دسته بندی و مقایسه می کنند و نباید تصور کرد که همه این نکته ها در آفرینش آثار هنری بی اثر است. نقاشان بزرگی همچون کلود مونه در تابلوی پارلمان در مه، هانس ماتیس در تابلوی بیانیت، ژور سور در تابلوی گردشگاه گراندزات و فرانسکو زور بادن در تابلوی لیمو و نارنج و گل در این نکات را در آفرینش آثارشان به کار بستند. مسئله رابطه تاریکی و روشنی رنگ های کروماتیک

(رنگین) با رنگ های کروماتیک سیاه و سفید و خاکستری پیچیده است. در تعریف آینه، کمرش می شود تا اندازه ای به این سوالات پاسخ مناسب داده شود.

تصاویر ۱۱۱ و ۱۱۲ دو حالت در کدر رنگ را که ترکیبی از رنگ های کروماتیک ۱۶۱ رنگ دایره رنگی و آکروماتیک است، نشان می دهد. تصویر محست در رنگ هایی با حالت متحرک و زنده و تصویر دود در رنگ هایی محکم و آستره است. در این تصاویر، رنگ های آکروماتیک سبب می شوند تا رنگ های کروماتیک حالت و ارزش رنگی خود را نشان دهند.

تصاویر ۱۴۰ تا ۱۴۵ نیز به وضوح نفوذ و تأثیر رنگ های کروماتیک را بر رنگ خاکستری معرفی می کنند و آن را به رنگ مکمل رنگ های جانبی درمی آورند. اگر رنگ های آکروماتیک در مجاورت رنگ های رنگین (کروماتیک) و به حالت هم ارتفاع قرار گیرند، رنگ های آکروماتیک ویژگی بی رنگی خود را از دست می دهند به صورت رنگی کروماتیک به چشم می آیند. اگر رنگ های آکروماتیک بخواهند مستقل بمانند، باید رنگ های کروماتیک مجاور آن ها از نظر ارزش تاریکی و روشنایی با آن ها معادل باشند. هرگاه در ترکیبی رنگ های سیاه، سفید و خاکستری به صورت آستره آمده باشند، نباید رنگ های کروماتیک با درجه روشنی همان رنگ های اول به کار آیند، زیرا این رنگ ها در مجاور هم خصوصیت رنگ های هم زمان را نخواهند داشت. هر آینه در ترکیبی رنگارنگ، رنگ خاکستری هم به کار رود، باید همه رنگ ها دارای تاریکی و روشنی یکنواخت و مساوی باشند.

نقاشان امپرسیونیست همواره می کوشیدند تا این تأثیر خاکستری را در نقاشی هایشان نشان دهند، در حالی که نقاشان کنستراکتیویست با استفاده از رنگ های سیاه و سفید و خاکستری، در کمپوزیسیون های خود حالتی آستره ایجاد می کردند.

* * *

در شکل ۱۰۷، مسئله تضاد تاریکی و روشنی رنگ های

کروماتیک نشان شده است. دوازده درجه رنگی - از تاریک تا روشن - برای هر یک از رنگ‌ها در نظر گرفته شده است. هر کدام از دوازده مرحله رنگی از هر رنگ، نسبت به تاریکی و روشنی سیاه تا سفید (شکل ۹۰) سنجیده شده است.

در این مجموعه، رنگ زرد اصلی (خالص) در خانه شماره چهار، نارنجی در شماره شش و قرمز در خانه هشتم قرار گرفته‌اند. آبی در نهمین خانه و بنفش در خانه دهم قرار می‌گیرد. از بنفش تا سیاه دو پله تاریک شده است. رنگ زرد خالص که در خانه شماره چهار قرار می‌گیرد، به حالت اشباع، درخشان‌ترین و خالص‌ترین رنگی است که در این مجموعه معرفی شده است. بنفش نیز تاریک‌ترین رنگ‌ها است. بنابراین، زرد در خانه پنجم باید خاموش‌تر باشد، زیرا کمی با سیاه ترکیب شده است. همین زرد نیز با خاکستری شماره پنج از لحاظ تاریکی دارای یک درجه است. آبی و بنفش هم در قسمت تحتانی ترکیب شطرنجی قرار دارند، ولی در حد رنگ سیاه که در پایین‌ترین ردیف قرار دارد، نیستند.

چنانچه رنگ‌های خالص با سیاه یا سفید ترکیب شوند، از روشنی و شفافیت آن‌ها کاسته می‌شود. در شکل ۱۰۷، تمام رنگ‌های یک ردیف افقی، باید با درخشش یکنواخت معرفی شده باشند. در این صورت، تمام رنگ‌های یک ردیف افقی از لحاظ «ارتفاع» رنگی برابرند. اکنون اگر به جای دوازده درجه تنالیت رنگی، رنگ‌های دوازده گانه دایره رنگی را به میزان هجده درجه از تاریک تا روشن فراهم کنیم و رنگ‌های خالص هر ستون را مشخص و این نقاط را به هم وصل کنیم، یک منحنی شلجمی خواهیم داشت. رنگ‌های پایین منحنی تیره و رنگ‌های فوقانی به روشنی و سفید متمایل هستند. باید دانست که رنگ زرد خالص بسیار روشن است و رنگ آبی خالص تیره است و هر جا که به روشنی رفته، رنگ پریده و کم‌مایه شده است. قرمز در میان رنگ‌های تیره، دارای قدرت فراوانی است و هرگاه به اندازه ارتفاع رنگ زرد روشن شود، تمام تشعشع رنگی و قدرت خود را می‌بازد. باید به این گونه

حالت‌های رنگی توجه ویژه‌ای شود. در بین هنرمندان، رامبراند به این موضوع بسیار توجه داشت و قرمزهای شفافی در کارهایش به‌کار برد علت شفافیت قرمزهای رامبراند، قرارگرفتن آن‌ها در زمینه تاریک است و این که تضاد تاریکی و روشنی را با نهایت دقت رعایت کرده است. او هرگاه می‌خواست رنگ زرد درخشانی را نشان دهد، آن‌را در میان گروهی از رنگ‌های کم‌رنگ قرار می‌داد و چنانچه از قرمز اشباع نیز استفاده می‌کرد، آن را در میان رنگ‌های تیره به‌کار می‌برد، زیرا قرمز در کنار رنگ‌های روشن، جلوه چندانی ندارد.

* * *

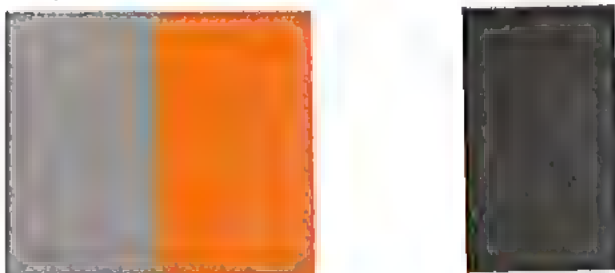
اختلاف و تنوع روشنی رنگ‌ها برای هنرمندان بافنده نیز دشواری‌هایی ایجاد می‌کند. معمولاً هر طرح پارچه باید لااقل با چهار رنگ یا بیش‌تر طرح و نقش شود. رنگ‌های هر مجموعه باید هماهنگ و موزون باشند. با جابه‌جا کردن طرح، رنگ‌های پارچه باید تضادهای یکنواخت به‌وجود آورند. اگر در ترکیبی آبی درخشان و خالص وجود داشته باشد و از سایر رنگ‌ها شش یا هشت نمونه آمده باشد، باید همه رنگ‌ها درخششی هم سطح آبی داشته باشند. اگر به جای آبی، نارنجی به میان آید، نارنجی خالص با روشنی بیش‌تر از آبی، کمی بیش‌تر متمایل به سفید است، بنابراین از سایر رنگ‌ها با همان درجه روشنی استفاده می‌شود. اگر نارنجی با همان تاریکی آبی خالص به‌کار رود، معمولاً کمی با سیاه ترکیب می‌شود و در نتیجه رنگی متمایل به قهوه‌ای پدید می‌آید تا هم ارتفاع آبی شود.

قرمز، نارنجی و زرد در زیر نور کم‌رنگ حالتی خفه و خاموش دارند ولی آبی و سبز، با همان نور به‌نظر روشن می‌آیند. رنگ‌ها در زیر نور روزه دقیق و واضح به چشم می‌آیند ولی در زیر نور خفیف و در ساعات بین‌الطووعین، گنگ و نامفهوم‌اند. به‌همین دلیل، رنگ تابلوهای داخل کلیساها

شکل ۱۰۷



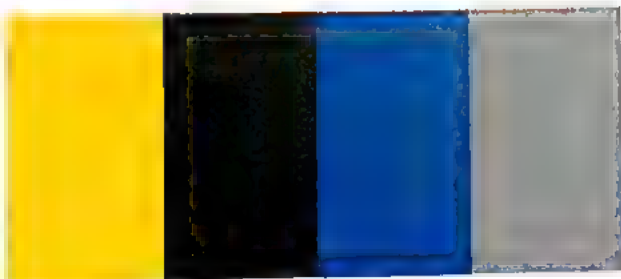
شکل ۱۰۸



و فضاهای بسته که دارای نور مصنوعی و ضعیف هستند، غیر واقعی به نظر می آیند و معمولاً نمود رنگ ها در این گونه مکان ها با اصل رنگ های تابلو متفاوت است. باید یادآور شد که در زرد خالص و اشباع، سفید یا سیاه وجود ندارند. این نکته را نقاشان بهتر درک می کنند. رنگ های نارنجی، قرمز، آبی، بنفش و سبز خالص نیز هیچ نشانی از سفید و سیاه در ترکیب خود ندارند. وقتی قرمز با سیاه و سفید ترکیب شده باشد، به عنوان رنگی خفه و خاموش محسوب می شود که میزان تاریکی و روشنی آن ها با مقیاس خاکستری و سیاه و سفید سنجیده می شود. این نکته را همیشه در نظر داشته باشید که هر وقت در مورد رنگ، آزمایش هایی انجام می دهید یا آن ها را با یکدیگر مقایسه می کنید، در نور روز باشد.

* * *

شکل ۱۰۹



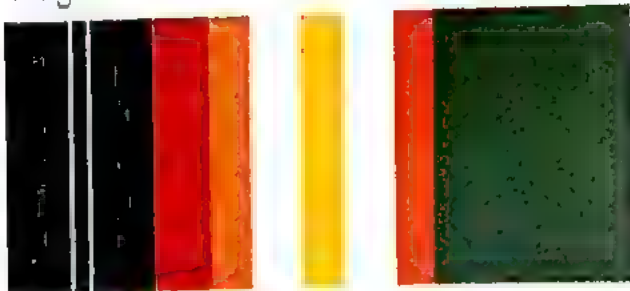
تا این جا دانسته شد که مطابقت تاریکی و روشنی رنگ ها در رابطه با سیاه و سفید و خاکستری است و در این عمل، رنگین بودن رنگ ها در نظر گرفته نمی شود، معیار ارزیابی، رنگ ها انواع خاکستری ها است؛ مثلاً زرد خالص و اشباع با تنالیت شماره چهار خاکستری برابر است و قرمز با شش و آبی با هشت و الی آخر. هر رنگی می تواند درجه تاریکی و روشنی بین سفید و سیاه را طی کند و در هر مرحله ارتفاع مخصوصی داشته باشد.

شکل ۱۱۰



اکنون در چهار تمرین، تضاد تاریک و روشن را درباره رنگ های کروماتیک و آکروماتیک آزمایش می کنیم.

شکل ۱۱۱



شکل ۱۰۸ مجموعه ای چهارتایی است: سه رنگ آکروماتیک (سیاه و سفید و خاکستری) و یک رنگ کروماتیک (نارنجی) هر رنگ با درجه ویژه خود درجه تاریکی و روشنی جداگانه ای دارد.

شکل ۱۰۹ مجموعه‌ای چهارتایی است: سیاه و خاکستری و دو رنگ کروماتیک زرد و آبی، آبی و سیاه از لحاظ تاریکی تقریباً به هم نزدیک‌اند. زرد و خاکستری نیز تقریباً در یک ارتفاع رنگی قرار دارند. در این‌جا دو درجه تنالیته موجود است.

تصویر ۱۱۰ مجموعه‌ای چهارتایی از رنگ‌های سبز، سفید، قرمز و زرد است. قرمز با سبز دارای یک ارتفاع رنگی است و زرد خیلی روشن‌تر از هر دو و بالاخره سفید که در درجه صفر از لحاظ تاریکی قرار گرفته است. در این‌جا، سه درجه تنالیته محسوس است.

تصویر ۱۱۱ مجموعه‌ای شش‌تایی از رنگ‌های کروماتیک و آکروماتیک است؛ یعنی سیاه و سفید و زرد، دو نوع نارنجی و قرمز که از لحاظ تضاد کمیت نیز مورد توجه‌اند.

زرد در شرایطی ویژه می‌تواند نقش و نمود سفید خاموشی را داشته باشد و نارنجی حالت رنگ زرد خاموش و قرمز هم در شرایطی نمود رنگ نارنجی تیره را به خود می‌گیرد. زرد سبز نیز می‌تواند جلوه زرد تیره را داشته باشد. قرمز ارغوانی هم گاهی در شرایط خاص و با قرار گرفتن در میان رنگ‌های ویژه‌ای به بخش متمایل می‌شود. این تمرین نمونه خوبی برای نشان دادن تأثیر و تأثرات رنگ‌ها از یکدیگر و تغییر و تحول آن‌ها در مجاورت رنگ‌های گوناگون است.

در تصویر ۱۱۲، مطابقت رنگ‌های تاریک و روشن در ترکیبی افقی و عمودی نشان داده شده است. این ترکیب که با توجه به تضاد تاریک و روشن ایجاد شده، دارای تعدادی درجه رنگی است. ممکن است ترکیبات رنگی شامل دو یا سه یا چهار درجه تنالیته رنگی باشند که معمولاً به نام دو یا سه یا چهار پلان و گروه رنگی نامیده می‌شوند. هر پلان رنگ شامل تعدادی درجه رنگی است و هر گروه نیز با گروه دیگر کمی متفاوت است. شناخت رنگ‌های گوناگون با درجات یکسان بسیار مهم است. بدون توجه به نظم - که لازم است در بین گروه‌های هم‌پایه رنگی موجود باشد - نمی‌توان اثر رنگی

دلپسند به وجود آورد.

۱ | بزرگ‌ترین اصلی که باید در کار ترکیب پلان‌های رنگی و سطوح مختلف رنگ بدان توجه داشت، انتخاب رنگ‌های مناسب با یکدیگر است. این انتخاب باید از نامقوضی و عدم تأثیر غمی که در حین دیدن حاصل می‌شود، است. بر سبک‌تیر رنگ درجه شدت رنگ‌ها و سبک‌تیر رنگ‌ها و سبک‌تیر رنگ‌ها در این باب، سه مرحله، سه مرحله، سه مرحله و جلوه پلان دوم و میانه و پلان حیرت‌انگیز است. ممکن است فیکورهای اصلی قرار بگیرد و به همین مطلق نشود؛ اما در پلان میانه، نکات مهم و فیکورهای اصلی قرار می‌گیرند. در پلان آخر یا زمینه، سطوح و رنگ‌ها باید طوری باشند که جلوه موضوعات پلان میانه را به خوبی نشان دهد.

برخی از تابلوهای ضمیمه این کتاب، نمونه‌های خوبی از رعایت این تناسب هستند. از جمله: *کاتدرال در مه*، اثر مونه و *پانیست*، اثر هانری ماتیس که فقط دارای یک پلان هستند؛ تابلوهای *لیمونا و نارنج‌ها و گل رز*، اثر زور بارن، *گیتار روی شومینه*، اثر پیکاسو و *سلیمان و ملکه سبا* اثر فرانسکو دارای دو پلان هستند؛ و در پایان، تابلوهای *کوهستان سن ویکتور* اثر سزان و *منظره سقوط ایکار*، اثر بروگل که دارای سه پلان رنگی هستند.

مسئله تضاد تاریک و روشن در نمونه‌هایی از آثار استادان نقاشی به وضوح آشکار است.

* * *

شکل ۱۱۲



و سبب سا زمینه پشت ارتباط یافته با یکدیگر زمینه
تسکین می دهند. در مجموع، به علت عدم تنوع سبب روشن شدن
شدن و رنگ های متنوع و تند، تابلو آرام و بی تحریر است
زور این در همه آثار خود، به ویژه آن ها که از میکور سبده
کرده، تضاد رنگ و روشن را ایجاد کرده است و از این طریق
آثار او دارای شخصیت هنری آشنا و شناخته شده ای هستند
* * *

مردی با کلاه خود طلایی، اثر: رامبراند برلین، موزه نیر
فردریک (شکل ۱۱۴)

رامبراند در این نقاشی، تضاد تاریک و روشن را با استفاده
نشان داده است؛ از جمله کلاه خود که با تالیته های گرم و
قدرت رنگ های هم خانواده و کروماتیک، به گونه ای شبیه
روشن زرد و نارنجی و سایه هایی متمایل به سبز خاکستری تره

شکل ۱۱۳ - لیموها و نارنج ها و گل رز، اثر: فرانسکو زور بارن

لیموها و نارنج ها و گل رز، اثر: فرانسکو زور بارن
(۱۵۹۸ - ۱۶۶۸) فلورانس (شکل ۱۱۳)

تمام ترکیب هایی که با توجه به ویژگی های تاریک و
روشن رنگ ها ایجاد می شود، زمینه را برای شکل آفرینی های
تجسمی و فضاسازی ایجاد می کند. نقاشان باید به این
خصوصیات رنگی توجه کافی داشته باشند، از ویژگی های این
تابلو، رنگ های محدود آن است. افزون بر این، تضاد تاریک و
روشن نیز در آن مطرح است. عدم وجود رنگ مایه های متنوع
کروماتیک، به آن هویتی مشخص داده است. از ویژگی های
دیگر، تقسیم بندی هندسی سطح تابلو است که براساس دو
پلان تنظیم شده است. در این تقسیم بندی تضاد تاریک و
روشن نقش مهمی دارد.

قسمت های روشن تابلو شامل نارنج ها و لیموها و گل رز و
قسمتی از سب و بشقاب و فنجان است که با بخشی از میز
که روشن تر است - به هم پیوسته اند. بخش های تاریک میوه ها



کشیده شده است. در قسمت روشن کلاه خود نیز رنگ های روشن خشن که با جرم زیاد تشدید شده، جنسیت کلاه خود را نشان می دهند و سبب می شوند رنگ مایه های کلاه خود برجسته شود و به جلو حرکت کند.

صورت مرد با رنگ های آرام تر و متوسط در تاریکی قرار گرفته است و نسبت به رنگ های کلاه خود جلوه کمتری دارد. رنگ مایه های سرد و گرم ملایم بدون تنوع زیاد به کار رفتند، در حالی که تنوع رنگ های تاریک و روشن فراوان است بدن در عمق فرو رفته و در عین حال به نظر می آید که زنده است و قلبش می تپد. ریتم خطوط تیره روی لباس مرد به گونه ای است که همراه با قسمت های روشن تر، باعث جلوه بیش تر سر مرد شده اند. اگر بیننده چشم خود را کمی ببندد و آن گاه به تابلو خیره شود، اهمیت رنگ های درخشان سر و حالت بی نظیر آن را کشف می کند. تضاد تاریک و روشن نکته مهم رنگی این تابلو است که این نیز از ویژگی های همه آثار رامبراند است.

از جمله آثار دیگر رامبراند تابلوی معروف پایین آوردن مسیح (ع) از صلیب است که این تابلو در موزه پیناکوتک مونخ نگهداری می شود. در این تابلو، هیکل مسیح در تاریکی شب می درخشد. روشنی بدن و پارچه کفن اندکی مایل به آبی خاکستری است. رنگ های روشن اصلی رنگ های زرد مایه با بخش های تابلو فضای اعجاب برانگیزی به وجود آورده است.

* * *

گیتار روی بخاری دیواری، اثر: پابلو پیکاسو (۱۸۸۱ - ۱۹۷۳) (شکل ۱۱۵).

در ابتدای سده بیستم، دریچه های تازه ای در جهان علم و فلسفه گشوده شد و نقاشان جوان نیز تصویرهای تازه ای در جهان هنر به وجود آوردند.

سزان در ۱۹۰۶، در حالی که پیشگام انقلابی جدید در نقاشی بود از دنیا رفت. وی عقاید تازه ای داشت. پابلو پیکاسو، حرج براک و ژان گری نیز سه شخصیت مهم نقاشی مدرن هستند که کوبیسم را کشف و آن را به جهانیان معرفی کردند. آنان مفاهیم تازه ای در مورد فرم های هندسی در هنر نقاشی مطرح کردند و

تعدد شکل ها را با مربع و مثلث و دایره مصور ساختند. این نقاشان رنگ های پرمایه طیف رنگی سزان را به رنگ های سیاه و سفید و خاکستری و آبی و قهوه ای تبدیل کردند و به تضاد تاریکی و روشنایی اهمیت بیش تری دادند و اشکال ساده و تصاویر مسطح را رنگ های آرام و متنوع شکل دادند. سطوح تابلو به فرم هایی تبدیل شد که به نظر برجسته می آیند. موضوع هم به اشکال ساده و معمولی محدود شد. آلات و ادوات موسیقی با فرم های زیبای خود موضوع اصلی نقاشی قرار گرفت. منسوجات، پارچه ها، کاغذ دیواری، روزنامه، نمونه حروف متبیک، علائم و الفبای چاپی به عنوان نقوش در کارها به کار رفت. اشکال و اشیا شکل طبیعی و ساختمان واقعی و مستقل خود را داشتند و در حالت های موزون ولی خلاصه با شکلی هندسی ترکیب می شدند و معمولاً تصاویر به طرف اشکال غیرتصویری و آبستره متمایل می شدند. مثلاً، در کمپوزسیون تابلوهای نقاشان کوبیست، شکل واقعی اشیا فراموش شد زیرا شکل و فرم تنها واسطه ای برای بیرون کشیدن فرم های هندسی مورد نیاز کمپوزسیون نقاشی بودند. با توجه به همین اصل بود که پیکاسو تابلوی گیتار روی بخاری دیواری را به وجود آورد. فرم ظاهری بخاری دیواری و گیتار چیزی نیست جز وسیله ای برای پیدا کردن فرم ها و سطوح های مورد نظر. نمود آبستره تابلو نیز با رنگ سیاه و سفید شدت یافته است.

تاریکی و روشنی تابلو در دو پلان دسته بندی شده است. سطوح روشن از میان سطوح تاریک می درخشند و تضاد تاریک و روشن شدیدی دارند. شدت قرمز قهوه ای زمینه در اثر هم جواری با آبی تیره بیش تر شده، رو به عمق می رود. سطوح کوچک نارنجی در مجاورت قهوه ای جان گرفته است و نقاط سیاه و سفید در قسمت راست تصویر سایه ای دارد که از روشنی به تاریکی می رود. سطح سفید کوچکی در سمت چپ تابلو و نقطه سفید در روی رنگ نارنجی گیتار، تضاد نیست را پدید می آورند.

فرم های آبستره و فرم های واقعی این تابلو در تقابل بکدیگرند که این تقابل به اثر بیان تجسمی فوق العاده ای داده است.

شکل ۱۱۴ - مردی با
کلاهخود فلزی، ر. مرزاند



شکل ۱۱۵- گیتار و بخاری
دیویری، یاسو پیکاسو



تضاد سرد و گرم

زودتر آرام می‌شوند تا در اصطبل قرمز. در محیط قرمز، اسب‌ها مدت بیش‌تری گرم و بی‌قرار هستند. در ضمن، در اصطبل آبی مگس وجود ندارد، در حالی که در اصطبل قرمز مگس‌ها فراوان هستند.

هر دو تجربه این نتیجه را به دست می‌دهد که (احساس تضاد سردی و گرمی - یا به سخن دیگر سرما و گرما - بستگی به عوامل درونی و ذهنی دارد. ویژگی کاربردی سردی و گرمی رنگ‌ها در این است که برای درمان برخی بیماری‌ها در بیمارستان‌ها مورد استفاده قرار می‌گیرد و نتیجه خوبی داشته است).

(اکنون بار دیگر به دایره رنگ برمی‌گردیم. دیدیم که زرد روشن‌ترین و بنفش‌ترین و نارنجی‌ترین رنگ دایره رنگی هستند. این دو رنگ عجیب‌ترین تضاد سیاهی و سفیدی را دارند که در امتداد قطر دایره و روبه‌روی هم قرار گرفته‌اند و دو رنگ مکمل هستند. قرمز و نارنجی هم در مقابل آبی و سبز هستند و دو قطب متقابل سرد و گرم را تشکیل می‌دهند و تضاد شدیدی را ایجاد می‌کنند. قرمز و نارنجی وقتی در مجاور هم قرار گیرند، بالاترین درجه گرما را نمایش می‌دهند و سبز و آبی هم در کنار هم سردترین رنگ‌ها هستند. تمام این رنگ‌ها، مانند زرد، زرد نارنجی، نارنجی، قرمز نارنجی، قرمز، قرمز بنفش (ارغوانی) به گرمی متمایل‌اند و به‌طور کلی از خانواده رنگ‌های گرم به شمار می‌آیند. رنگ‌هایی مانند زرد سبز، سبز، سبز آبی، آبی، آبی بنفش و بنفش از رنگ‌های سرد هستند. البته باید یادآور شد که این شیوه‌های طبقه‌بندی رنگ‌ها منحرف‌کننده است. درست مانند این که سفید و سیاه را روشن‌ترین و تاریک‌ترین رنگ‌ها بنامیم، در حالی که تمام خاکستری‌ها نسبتاً روشن و تاریک هستند. بنابراین، آبی و سبز و قرمز و نارنجی دو قطب سرد و گرم هستند و به ترتیب تقدم و تأخر قرار می‌گیرند، اما رنگ‌هایی که در میان این دو قوس دایره رنگ قرار دارند، ممکن است گاهی سرد و گاهی گرم باشند. اکنون می‌توانیم کاراکتر رنگ‌های سرد و گرم را به نحو دیگری بیان کنیم:

به نظر عجیب می‌آید که انسان از مشاهده رنگ‌ها میزانی از حرارت را حس کند. این احساسی غریزی در وجود بشر نهفته است و او را قادر می‌سازد تا سردی و گرمی را به کمک رنگ‌ها احساس کند. در هر حال، تجربه ثابت کرده است که انسان می‌تواند به کمک احساسش تا هفت درجه گرما یا سرما را در محل کارش حس کند. انسان با دیدن آبی یا سبز سردی، و با دیدن قرمز یا نارنجی گرما را حس می‌کند. در کارگاهی به رنگ آبی یا سبز دارای پانزده درجه حرارت، سردی احساس می‌شود و در کارگاه دیگر که به رنگ قرمز یا نارنجی رنگ‌آمیزی شده باشد و یازده تا سیزده درجه حرارت دارد، سرما احساس می‌شود. بنابراین، معلوم می‌شود که سبز و آبی حرارت را پایین می‌آورند و قرمز و نارنجی گرما را بیش‌تر می‌کنند و محرک هستند. حیوانات هم همین غرایز را دارند و تحت تأثیر سردی و گرمی رنگ‌ها قرار می‌گیرند و تحریک می‌شوند. اگر اصطبل اسب‌های مسابقه را در دو قسمت جداگانه رنگ‌آمیزی کنیم - یکی را به رنگ آبی و دیگری قرمز - خواهیم دید که اسب‌ها پس از انجام مسابقه در اصطبل آبی

100

در مفاصل و عضله‌هایی که فشاری و سببی دارند و اقی
شوری را نشان می‌دهد. همیشه رنگ‌های سرد به‌کار می‌رود
تا عمیق و فشاری بیش‌تری نشان داده شود. تضاد سردی و
گرمی ویژگی دیگری را هم دربردارد و آن نزدیک و دوری
ست. این تضاد فاصله را نشان می‌دهند و برای نمایش
ترسکند و فضا را آن استفاده می‌کنند.

در شکل ۱۱۵، تضاد سردی و گرمی در دو قطب متضاد ترسیم شده و ازینجی قریز در مقابل آبی سبز آمده است.

شکل ۱۱۷



شکل ۱۲۰

شکل ۱۲۱



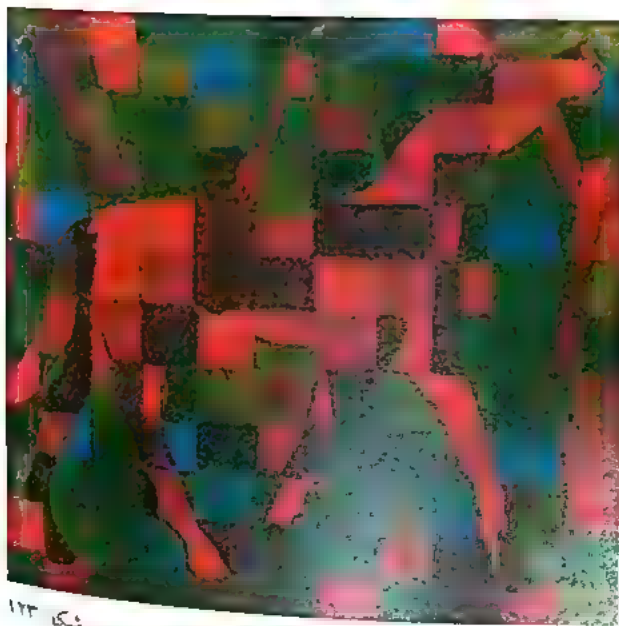
علاوه بر تضاد سردی و گرمی، تضاد تاریک و روشن شدید نیز وجود داشته شد. توجه به سردی و گرمی رنگها کم تر می نمود.

در شکلهای ۱۲۰ و ۱۲۱، تغییردهای از رنگها به صورتی شطرنجی سرد - - - - - به تضاد رنگهای سرد و گرم رنگ آمیزی شده بدو ابعادت همان اصول در شکل شطرنجی ۱۲۰، رنگهای سرد و گرم مده است. بعد از انجام تمرینات مقدماتی، اکنون - - - - - استفاده از فرمهای اردتر، تمریناتی جدا می دهیم. و حتماً می توانیم گویه ساده شده فرمهای طبیعی را در ترکیبی شطرنجی رنگ آمیزی کنیم.

* * *

شکل ۱۲۳ کوه آسبی را نشان می دهد که نمایشی ترکیبی از رنگهای سرد و گرم است. هیکل متحرک این حیوان به وسیله رنگهای قرمز، قرمز نارنجی و قرمز بنفش نشان داده شده است و بر روی زمینه ای که رنگهای سرد و گرم را با هم دارد، قرار گرفته است. زمینه از رنگهای زرد سبز و سبز، سبز بی ترکیب شده است.

لباس آبی مادر روی قرمز نارنجی زمینه قرار گرفته است. رنگ سرد آبی با زمینه گرم قرمز، آرامش و روحانیت او را القا می‌کند که مانند ستاره‌ی می‌درخشد و زندگانی را بوید می‌دهد. مروزه علم ثابت کرده است که ستارگان آبی جوان‌تر از ستارگان قرمز هستند. مادر مقدس بچه را - که او را فرزند خدا می‌نامند و لباسی به رنگ قرمز پوشیده است - در بازویش گرفته است. فرشته‌های اطراف در حالی که از نظر رنگی با توجه به تضاد سرد و گرم معرفی شده‌اند، هر یک وظیفه‌ای را به‌عهده دارند. تقریباً تمام جزئیات تابو با رنگ‌های متضاد سرد و گرم رنگ‌آمیزی شده است. این پنجره هنگام تابش خورشید نورانی و رنگارنگ می‌شود و با تغییر زاویه تابش خورشید، رنگ‌های آن تغییر می‌کند و در هر ساعتی از روز به یک رنگ درمی‌آید. نقاشی‌های روی این شیشه‌های رنگین سبب شده است تا شیشه‌ها به آثار گران‌بها و پراورش تبدیل شوند.



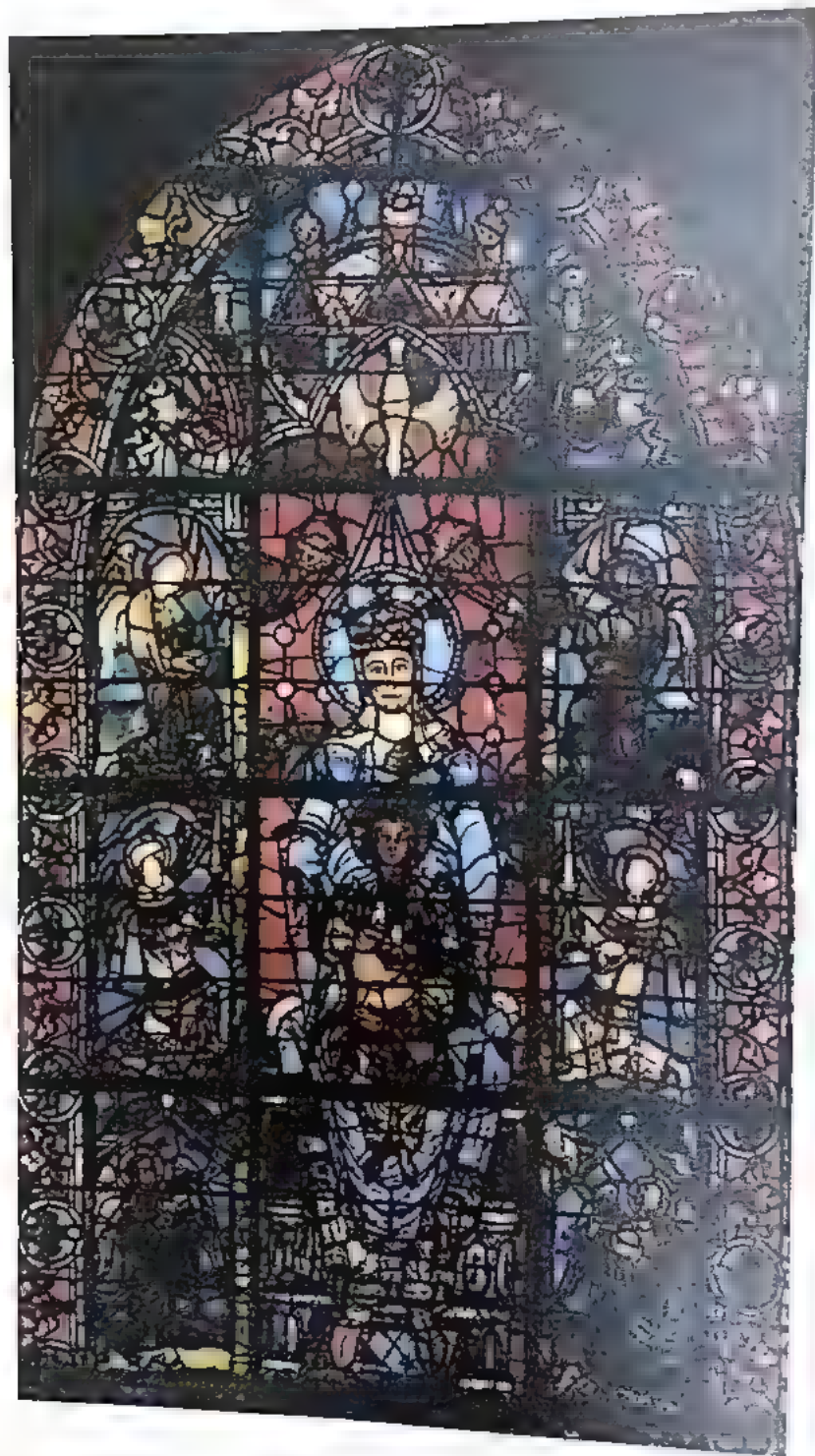
شکل ۱۲۳

تابلوی حضرت مریم (ع) و مسیح کودک، ویترای کلیسای شارتر در فرانسه، سده ۱۲ (شکل ۱۲۴).

این پنجره رنگی از ویتراهای قدیمی فرانسه در کلیسای شارتر است که در اثر آتش‌سوزی سال ۱۱۹۴ دچار حریق شد و آسیب دید. اکنون نیز در راهروی جنوبی کلیسا قرار دارد. وقتی راهب بزرگ کلیسای سس‌دنی در نزدیکی پاریس برای نخستین بار شیشه‌های رنگین را در سده دوازدهم نصب کرد، چنین گفت: «... احساس مادی بشر می‌تواند به چیزی ماورای ماده هدایت شود». این پنجره درخشان رنگین، دارای شکوه اسرارآمیزی است که آدمی را به روحانیتی عالی‌تر هدایت می‌کند. در این پنجره، مادر مقدس - حضرت مریم (ع) - لباس آبی یخی رنگی به تن دارد که در روی نحتی بلند نشسته است و بچه‌ای - حضرت مسیح (ع) - را در بغل گرفته، کاملاً در وسط قرار دارد. در این ویترای فیکور حالتی سمبلیک دارد که معمولاً در اکثر آثار هنری نیز به این نحو به چشم می‌خورد.



شکل ۱۲۲



شکل ۱۲۴ - حضرت مریم و
مسیح کودک، کتبای شارتر.

جلو قرار دارند و در قسمت میانه، گروه فرشتگان قرمز نارنجی و در قسمت آخر با زمینه هیکل‌ها به رنگ سبز، سفید و سفید رنگ آمیزی شده‌اند. فرشته بزرگی با موهای زرد مشغول نواختن ویولن است و با درجات متعدد رنگ‌های سرد و گرم روشن نقاشی شده است و لباسش صورتی روشن و تاریک، با سایه‌های بنفش روشن و زرد سبز است و تأثیر از تمام رنگ‌های دایره رنگ استفاده شده است. همه این رنگ‌ها با رنگ‌های پنهان پشت فیگور به حالت متضاد قرار گرفته است.

ارکستراسیون آسمانی از نقطه‌ای آغاز می‌شود که انگشت فرشته آرشه ویولن را گرفته است. گرانوالد از همین نقطه، درجات رنگ‌های سرد و گرم را با هم پیوند داده است. رنگ‌های روشن دایره رنگ در این جا می‌درخشند و زرد سبز، سبزی، بنفش، قرمز روشن، قرمز نارنجی و زرد در نهایت قدرت به کار برده شده‌اند. این رنگ‌ها در قسمت ماله نورانی و در پشت سر فرشتگان به قرمز ارغوانی، سبزی و زرد یا سبز تبدیل شده‌اند. در قسمت وسط، نوازنده‌ای با پیراهنی نارنجی، سایه ارغوانی یا سبزی دارد که دارای تضاد سرد و گرم است. در قسمت راست تصویر، قرمز قهوه‌ای کم‌کم رو به بالا به قرمز آتشی تبدیل می‌شود که جواب‌گوی رنگ سبز و آبی بنفش تصویر است. بدین ترتیب، رنگ‌های سرد و گرم در میان تاریکی‌ها، با هماهنگی و شکوه فراوان، باعث عظمت سرود فرشتگان شده است.

تابلوی کنسرت فرشتگان، اثر: ماتیاس گرانوالد (۱۴۷۵/۸۰-۱۵۲۸)، [بخشی از اثر] نمازخانه آیزنهایم در کولمار، موزه آترلیندن (شکل ۱۲۵).

محراب بزرگ آیزنهایم برای کلیسای آنتونیت در نظر گرفته شده بود. در میان یهودیان مؤمنی که به این کلیسای رفت و آمد داشتند، عده‌ای بیمار نیز بودند. این اثر هنری به بیماران، پیام عم و شادی زندگی و مفهوم آن را می‌داد و در عین حال به ناامیدها امیدواری برای شفا و عاقبت می‌بخشید.

گرانوالد برای این محراب تم‌هایی کاملاً متفاوت انتخاب کرد. هیکل‌های ایستاده سن سباستین (St. Sebastien) سن آنتران (St. Antoine) و گلگوتا (Golgotha) نخستین گروه را تشکیل داده‌اند. تابلوی بشارت، کنسرت فرشتگان، مریم و کودک و رستاخیز گروه دوم را ایجاد کرده‌اند و در پایان، پائل‌های دو طرف سن آنتران و سن پل در طرف چپ و اغوای سن آنتران در سمت راست گروه سوم را به وجود آورده‌اند. تمام این موضوعات و تم‌ها، مجموعه محراب آیزنهایم را تشکیل داده‌اند. در این مجموعه، تابلوی کنسرت فرشتگان، بین تابلوی بشارت و مریم و کودک قرار گرفته است. فرشتگان نوازنده در کلیسای گوتیک مشغول نواختن موزیک هستند تا شادی خود را به مناسبت تولد حضرت مسیح (ع) ابراز دارند. این موجودات آسمانی موسیقی فرا زمینی را اجرا می‌کنند. گرانوالد در این تابلو آن‌چه را که شنیدنی است، عینیت بخشیده است.

از میان هفت تضاد رنگی، تضاد سرد و گرم بیش از همه گویا و فریبنده است. گرانوالد نمایش نشاط و سرور ناشی از موسیقی آسمانی را با کمک رنگ امکان‌پذیر ساخته است. و انتخاب همین تضاد رنگی است که تابلوی کنسرت فرشتگان را همراه با تابلوهای رستاخیز و مریم و کودک و غیره ممتاز ساخته است. قسمتی از تابلوی کنسرت فرشتگان که در کتاب آمده است، از نظر تقسیم فیگورها و مفصل‌بندی تابلو در سه سطح نظم داده شده است. فرشتگانی به رنگ روشن در قسمت



شکل ۱۲۵ - کنسرت فرشتگان، گراوالت [بخشی از
اثر] نمازخانه آیزنهایم در کولمار، موزه آنترلیند

حکمه فو است. معکس نیست چنانچه رنگ های سرد و مسودگی تشکیل شده که گاهی به سفید و سفید تر توسعه یافته و در یکدیگر تداخل کرده است در قسمت راست پیشانی. رنگ مایه سر سرد تا سفید تیره تغییر مایه داده شده است.

رنگ رود مسر در تابلو با اسی سپهر رنگ و سفید تاریک حاشیه کلاه است موه اسی سفید و قهوه ای موطنی و قمر خارجی است که باعث تقویت رنگ صورتی گوش شده و با سبز روشن کردن در تضاد است.

تن پوش تیره، رنگ قمر سفید یقه و تقویت کرده است و کوشواره و گردن بند او روی پوست زرد رنگش می درخشد و درخشش آن به خاطر تضاد با رنگ سبز کلاه (یعنی رنگ مکملش) است تغییر مایه رنگ های سردی و سرد سرد و روشنی مطابقت زیبایی رنگ های سرد و گرم را نمایان ساخته است.

سر فیکور می درخشد و هیچ گونه سایه ای ندارد پیرامون فرم ها خط مشخص وجود ندارد. در همه جا رنگ ها به نرمی از یک سرز به سرز دیگری وارد شده اند. این نکته پخته را به یاد آواز سوزان می اندازد. زمانی که رنگ غنای خود را دارد، فرم هم حد اصلی نمود خود را خواهد داشت. انسان احساس می کند که رنگ ها نشاط و سرور خاصی دارند و تضاد رنگ های سرد و گرم دارای نوسان و قدرت بیان شدیدی است.

تابلوی مولین دولا کاله، اثر: اگوست رنوار (۱۸۴۱ - ۱۹۱۹) موزه امپرسیونیست ها، پاریس (شکل ۱۲۶).

رنوار این تابلو را در ۱۸۷۶، یعنی زمانی که سی و پنج ساله بود، کشیده است. موضوع تابلو یکی از جشن های ملی فرانسه است. فروشندگان، خیاط ها، کارمندان و صنعتگران در هوای آزاد بعد از ظهری آفتابی در مونمارتر (Montmartre) مشغول رقص اند. تمام تابلو از رنگ های تاریک و روشن آبی، سبز، صورتی، ارغوانی و کمی زرد تشکیل شده است. فضای شفاف و روشن، تمام تصویر را پوشانده و رنگ ها درخشان اند. رنگ های موضعی (Les couleurs Locaux) در همه جای تابلو پخش است که هماهنگی خاصی ایجاد شده است. این تصویر که قسمت کوچکی از تابلو است، نمونه خوبی برای نشان دادن ویژگی تضاد سرد و گرم است. رنگ های آرام و شیرین تابلو فضایی سبک به وجود آورده است. رنگ های شفاف می درخشند و رنگ مایه های آرام در همه جا پخش و درخشان اند.

این نقاشی چهره در قسمت مرکزی تابلو قرار گرفته و بدین دلیل انتخاب شده است که امکان نشان دادن تمام سطح تابلو در اندازه اصلی غیر ممکن است. در این تصویر، دیدن همه رنگ های با نشاط و درخشان که در همه جای تابلو



تابلوی پارلمان در مه، اثر: کلود مونه (۱۸۴۰ - ۱۹۲۶)
موزه امپرسیونیست‌ها (ژو د'پوم) پاریس (شکل ۱۲۷).

کلود مونه از نقاشان سرشناس امپرسیونیست است که با ترک آتلیه، به نقاشی از طبیعت در هوای آزاد و در نورخورشید روی آورد. موضوعات کار او شامل فصول مختلف سال، ساعات مختلف روز و گذشت زمان با توجه به تغییرات نورخورشید و فضاها و گوناگون مفاظر شهرها و چشم‌اندازها بود. مونه در کارهایش به توصیف نور در فضا، مزارع گرم و تجزیه و انعکاس نور در آب‌ها و مه، روشنی‌های شدید روز، آب‌های موج و شفاف، تابش نور آفتاب بر شاخسار درختان و سایه‌های سبز و آبی پرداخته است.

برای مونه، انعکاس رنگ‌های موضعی اشیا و تقابل رنگ‌های سرد و گرم بیش از تضاد تاریکی و روشنایی ارزش داشت. در مناظری که او کشید، تضاد تاریک و روشن جای خود را به تضاد سرد و گرم داده است. (افسونگری نقاشی‌های مونه همانند پیسارو و رنوار به‌خاطر وجود رنگ‌های متضاد سرد و گرم و مهارت در به‌کار بردن آن‌هاست).

نقاشان امپرسیونیست به‌خوبی دریافته‌اند که سردی رنگ آبی سایه‌ها و شفافیت رنگ آسمان، تضاد دلپذیری با گرمی رنگ‌های نورخورشید ایجاد می‌کند. در پارلمان در مه، مهم‌ترین نکته، تضاد سردی و گرمی رنگ‌هاست که به کمک بنفش و نارنجی و زرد فراهم شده است. رنگ‌های آبی بنفش، سبز، آبی، زرد سبز، نارنجی همراه با هم به‌کار برده شده‌اند. آخرین شعاع‌های خورشید در هنگام غروب و انعکاس رنگ‌های سرد ساختمان‌ها، فضای مه‌آلود شهر را از فاصله دور نشان می‌دهند. رنگ‌های متضاد سرد و گرم که با ضربه‌های لرزان قلم‌مو به‌وجود آمده، درهم موج می‌خورند و فضایی عمیق را به‌وجود می‌آورند.



شکل ۱۲۷ - پارلمان در مه، کلودمونه، موزه امپرسیونیست‌ها.

خط را در نظر داشته است؛ خطوطی که نقطه گریز آن‌ها در
خارج کادر نقاشی قرار دارند ولی بیننده ناگزیر است بر همین
کادر موجود تکیه کند.

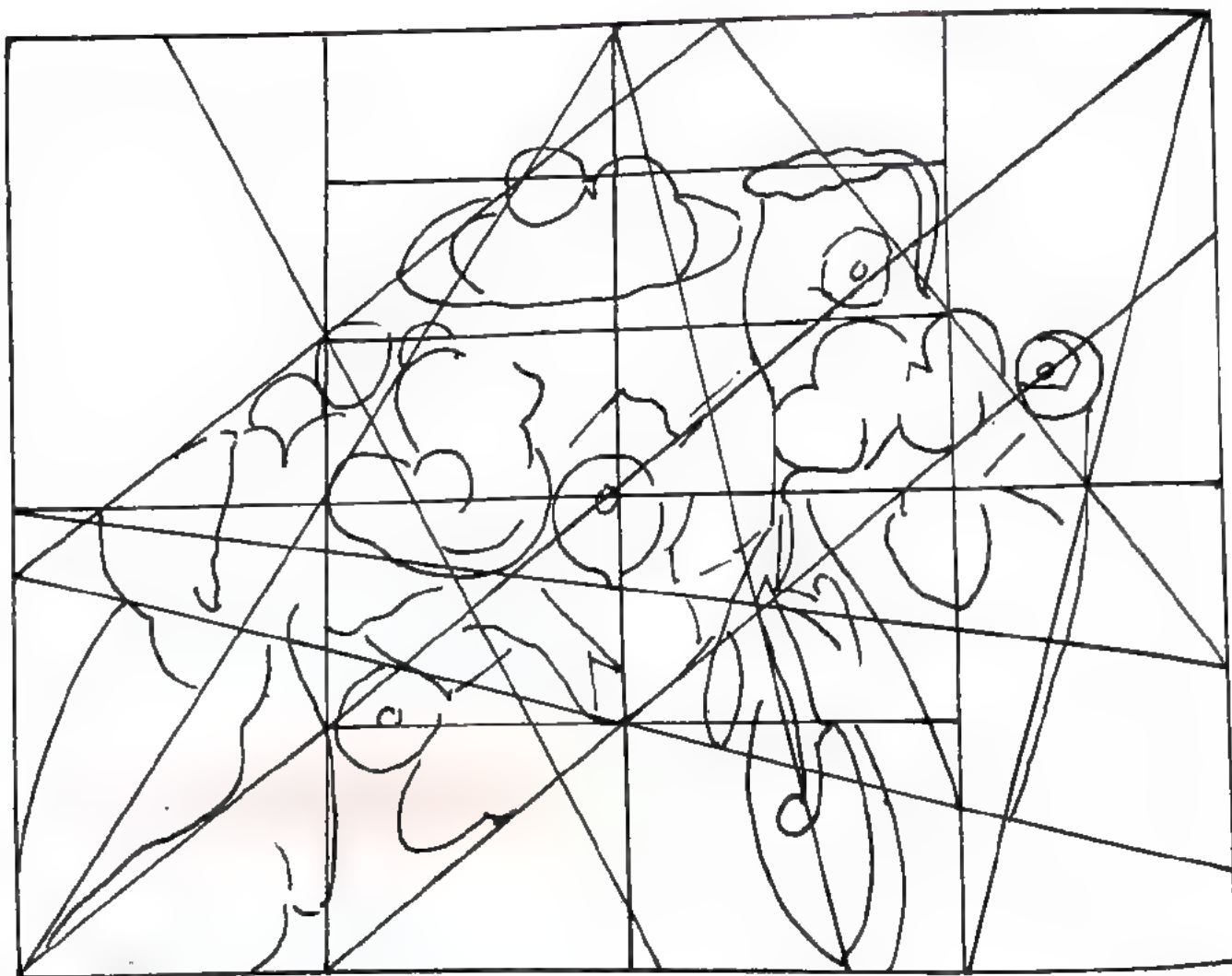
از اصول کار سزان، قراردادن فرم‌ها در مقابل هم به حالت
تضاد است. همچنین، فرم‌ها با هم ارتباطی ارگانیک دارند.
این‌گونه نظم دادن به تابلو و حسابگری در کادر نقاشی ویژگی
انحصاری سزان است.

در مرکز تابلو، سیب بزرگ قرمزی وجود دارد که در سمت
چپ، راست و پایین آن میوه‌های مختلفی قرار دارند. بشقاب
افقی با کوزه‌ای که در حالت عمودی است، فرم یکدیگر را
کامل می‌کنند و با هم در تضادند.

زیبایی و کیفیت تابلو بیش از این‌هاست. این تابلو به منزله
نمونه‌ای از تمام آثاری است که سزان خلق کرده است و از
بسیاری جنبه‌ها با هم شبیه‌اند.

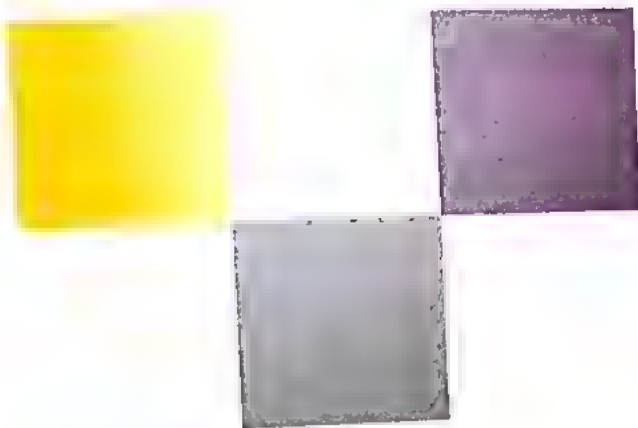


شکل ۱۲۸ - سیب‌ها و نارنج‌ها، پل سزان



شکل ۱۲۹

تضاد رنگ‌های مکمل



شکل ۱۳۰

زرد: بنفش = زرد: قرمز و آبی
 نارنجی: آبی = زرد و قرمز: آبی
 قرمز: سبز = قرمز: زرد و آبی
 با ترکیب آبی و قرمز + زرد نیز رنگ ترکیبی خاکستری
 سیاه‌رنگ ایجاد می‌شود. دو رنگ مکمل همواره رنگ دیگری را
 به وجود می‌آورد که جز خاکستری نیست (شکل‌های ۱۳۱، ۱۳۰ و ۱۳۲).

در بخش فیزیک رنگ اشاره شد که اگر رنگی از رنگ‌های
 طیف را در نظر بگیریم، سایر رنگ‌های طیف، مکمل آن را
 تشکیل می‌دهند. همچنین، هر رنگ موجود در دایره رنگی در
 برابر رنگ دیگری در جهت مخالف آن قرار می‌گیرد که هر دو
 رنگ مکمل را تشکیل می‌دهند. بنابراین، رنگ‌های دو طرف
 قطر دایره رنگ رنگ‌های مکمل‌اند. این واقعیتی فیزیولوژیکی
 است. مشاهده یک رنگ، رنگ دیگری را در ذهن می‌آورد که
 وجود خارجی ندارد و ساخته ذهن و واکنش‌های عصبی است.

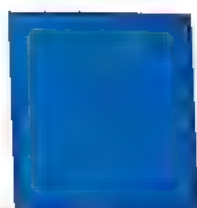
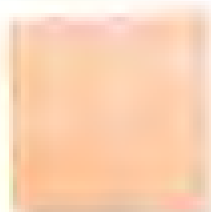
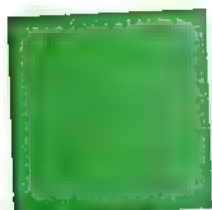
دو رنگ را دو صورتی مکمل یکدیگر می‌گوییم که اگر آن دو
 را با هم ترکیب کنیم، رنگ خاکستری خنثی به وجود آید.
 همچنین، دو رنگ مکمل اگر به صورت نور باشند، بعد از
 ترکیب باهم، نور سفید به دست می‌دهند. دو رنگ مکمل زوجی
 عجیب و متضادند که هر یک نیازمند دیگری است و مجاورت
 هر کدام با دیگری باعث تحریک آن رنگ می‌شود. دو رنگ
 مکمل هرگاه با هم ترکیب شوند، هر دو نابود شده، به
 خاکستری سیاه رنگی تبدیل می‌شوند. این رنگ‌ها در دایره
 رنگ در امتداد قطر و روبه‌روی هم قرار دارند، مانند:

زرد در برابر بنفش

آبی در برابر نارنجی

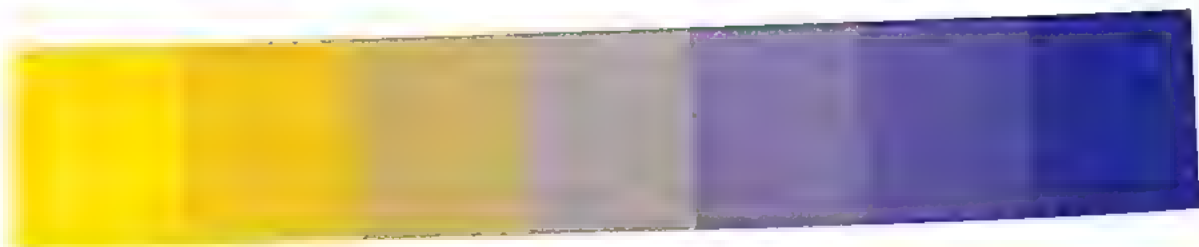
قرمز در برابر سبز

شش رنگ یاد شده شامل سه رنگ اولیه و ابتدایی و سه
 رنگ ثانوی هستند. اگر این سه زوج رنگی را تجزیه کنیم،
 به طور حتم سه رنگ اصلی زرد، قرمز، آبی ظاهر می‌شوند.



شکل ۱۳۱

شکل ۱۳۲



شکل ۱۳۳

شکل ۱۳۴

شکل ۱۳۵

۱۴۳

این نکته در زمینه شناسایی رنگ‌ها اصل بسیار مهمی است. در بخش هارمونی رنگ‌ها (همانگی رنگ‌ها)، رنگ‌های مکمل را پایه و اساس همانگی قرار می‌دهیم، زیرا این ویژگی رنگ‌ها برای چشم موازنه و تعادل به وجود می‌آورد. رنگ‌های مکمل با اندازه و نسبت‌های دقیقی به کار می‌روند و در دنیای زیبایی‌شناسی رنگ، مسئله‌ای مهم و قابل بحث‌اند. در این تضاد، هر رنگی با نهایت قدرت خود را نشان می‌دهد. رنگ‌های مکمل اثر منحصر به فرد خود را دارند و قدرت عملکرد ایستای آن‌ها در نقاشی‌های دیواری بسیار با اهمیت است.

هر زوج رنگی مکمل ویژگی و نمود خاص خود را دارد. برخی از رنگ‌های مکمل، دارای ویژگی‌های بش‌تری هستند. دو رنگ مکمل زرد و بنفش افزون بر مکمل بودن، تضاد تاریک و روشن را هم دارند. رنگ‌های قرمز نارنجی و سبز آبی دو رنگ مکمل‌اند که در عین حال پر قدرت‌ترین اثر تضاد سردی و گرمی را هم در خود حفظ کرده‌اند، رنگ‌های سبز و قرمز افزون بر مکمل بودن، از لحاظ تاریکی و روشنی نیز برابرند و درخشش یکنواختی دارند. با چند تمرین بهتر می‌توان این خاصیت مکمل‌ها را از نزدیک دریافت.

در شکل‌های ۱۳۰، ۱۳۱ و ۱۳۲، سه زوج مکمل را در برابر هم قرار داده‌ایم. ترکیب آن‌ها دویه‌دو، خاکستری خشتی را به وجود می‌آورد. برای آن‌که خاکستری حاصل، بهتر به نظر آید، کمی سفید به آن اضافه می‌کنیم. (چنانچه دو رنگ را با یکدیگر ترکیب کنیم، ولی خاکستری را به وجود نیاورند، این دو رنگ مکمل نیستند.)

شکل‌های ۱۳۳، ۱۳۴ و ۱۳۵ ترکیب سه زوج مکمل را نشان می‌دهد. در این شکل‌ها زوج‌های مکمل در دو طرف باند قرار گرفته کم‌کم با هم ترکیب شده‌اند. در وسط باندها خاکستری خشتی حاصل شده است که در این‌جا ترکیب متعادلی از رنگ‌های مکمل است.

شکل ۱۳۶، کمپوزیسیونی شطرنجی از ترکیب دو رنگ

مکمل است که با تغییر مایه‌های کوناگون با سیاه مخلوط شده‌اند. البته می‌توان دو رنگ مکمل را با دو رنگ دیگر ترکیب و در کمپوزیسیون‌های مشابه تنظیم کرد یا این‌که چند زوج مکمل را در چنین ترکیباتی کنار هم قرار داد. در هر حالت، نمود و جلوه مجموعه رنگ‌ها متفاوت خواهد بود.

تأثیر رنگ‌های مکمل رسمی دقیق و شدید است که واحدهای رنگی مکمل، یکدیگر فاصله چندانی نداشته باشند زیرا تأثیر رنگ‌های مکمل در محاورات آن‌ها شدید خواهد بود. در بسیاری از آثار نقاشی که در آن‌ها به تأثیر رنگ‌های مکمل توجه شده است، همیشه درجات مختلف رنگ‌مایه‌های مکمل به کار برده شده است تا موازنه رنگی برقرار شود. بنابراین، در کمپوزیسیون‌های رنگی می‌توان افزون بر رنگ‌های خالص مکمل، از رنگ‌های ثانوی و ثالث نیز که با هم مکمل‌اند، به نحو شایسته‌ای استفاده کرد که در هر حال، نتیجه ترکیب آن‌ها دویه‌دو خاکستری خشتی را به دست می‌دهد.

در طبیعت، معمولاً رنگ‌ها با لطافت خاصی به حالت مکمل در کنار هم قرار گرفته‌اند. اگر به بوته گل سرخی توجه کنیم، می‌بینیم که چگونه دو رنگ مکمل به نحو زیبایی کنار هم آمده‌اند. قرمزی گل و شکوفه‌های سرخ در میان برگ‌های سبز قرار گرفته است. در برخی موارد، سبز خاکستری در همسایگی قرمز خاکستری خودنمایی می‌کند.

با دو رنگ مکمل می‌توان زیباترین رنگ خاکستری کروماتیک را به وجود آورد که نمودش با خاکستری‌ای که از ترکیب سیاه و سفید حاصل می‌شود، متفاوت است. برخی از هنرمندان رنگ خاکستری را به شیوه‌ای خاص از رنگ‌های مکمل به وجود می‌آوردند که جلوه‌ای خاص داشت. مثلاً با چند خط یا با قراردادن لایه نازک و شفافی از رنگ مکمل، نوعی جلوه خاکستری در اثر ایجاد می‌کردند. نقاشان نوامبرسیویست با روش خاص خود که عبارت از کنار هم قراردادن رنگ‌های خالص به صورت نقطه نقطه بود، رنگ خاکستری کروماتیک را می‌ساختند و در نتیجه، در اثر جلوه

خاص هر رنگ و تأثير پذيری اعصاب بينایی و حتی تأثير جو
 رنگ خاکستری حاصل می‌شود (مانند نابلوی گردشگاه
 گراندزات، اثر سورا).



شکل ۱۳

لامسلاند، ملکه روم، سر ژان وان ایک (۱۳۹۰ - ۱۳۹۱)
مروارذ لوردر پادشاه اشکن (۱۳۶).

با مقایسه پس سر و تابندگی مرسمه تاجگذاری حضرت
مسیح (ع)، اثر شاهین اشکن (۱۱)، خواهیه دید که بین دو تر
تا چه اندازه از لحاظ محتوی و فرم متفاوتند. شرتون در تر
خود مراسم ماورانی رومینی آفرید که گوی همه چیز در آسمان
رخ داده است و جهان خاکی در مقابل دنیای مکنونی حقیر و
ناچیز است. اما در تابندگی وان ایک، مرد عبید و مکه که
به وسیله فرشته‌ای تاج گذاری می‌شود، با یک رزش تصویری
گنجانده شده‌اند. هنرمند در این جا کوشیده است که مکه و
کودک را در دنیایی واقعی - در قصری مجلل و مناظری زیبا -
به نمایش بگذارد. تنها فرشته‌ای که در بالای سر ملکه ست،
سیمای موجودی آسمانی را دارد.

این تابلو سمفونی هماهنگی از رنگ‌های متضاد، تاریک و
روشن و فرم‌ها و نسبت‌ها و بافت‌های متنوع است. شل قرمز
ملکه و دامن سبز عابد گویاترین اثر تصویری تابلو را بر عهده
دارند. این دو رنگ مکمل همراه با رنگ‌های قرمز بال قرشته و
ساختمان‌ها و سبزه و مناظر روبه‌رو بر تأثیر رنگی تابلو افزوده
است. رنگ‌های داخل قصر ترکیبی است از قرمز و سبز که
گاهی سبز متمایل به آبی می‌شود. دو کودک که در تراس
روبه‌رو ایستاده‌اند، لباس‌هایی به رنگ قرمز و سبز دارند که
خود تکرار رنگ‌های سایر قسمت‌های تابلو هستند. در منظره
روبه‌رو رنگ رویدانه به رنگ آسمان است و کوه و دشت‌ها
با نور خورشید روشن و درخشان شده‌اند. در همه جا، تضاد
تاریک و روشن، به حکم فرماست و حتی در نقوش موزاییک
سالن نیز تکرار شده است. بافت فرم‌های تاج که در دست
فرشته است، با فرم‌های فصری در سمت راست منظره روبه‌رو
هماهنگ است. تدبیرات لباس‌های عابد نیز با نقوش داخلی
قصر در بالای ستون‌ها همین رابطه را دارند. توجه به
ریزه‌کاری‌ها و علاقه به نقاشی واقعی ویژگی کارهای وان ایک
است.



شکل ۱۳۷ - لامادن ملکه رولین، ژان وان آیک.

کبودک نسبت به ملکه بسیار کوچک است ولی سیمایش بسیار بزرگتر و مسن‌تر می‌نماید. سر ملکه و فرشته، نسبت به تنه آنها بسیار کوچک است، در حالی که فیگور عابد نسبت‌های طبیعی دارد. نسبت‌های غیرواقعی این تابلو شگرد وان آیک است که در بیش‌تر جزئیات تابلو نیز رعایت شده است. اصولاً وان آیک به تضاد نسبت و سطوح رنگ فوق‌العاده اهمیت می‌داد، است

سلیمان ملکه سبا را می‌پذیرد، اثر: پی‌یرو دلا فرانسکا
(۱۴۱۰/۱۱-۱۴۹۲) بخشی از نقاشی دیواری، آرزو (Arezzo)
شهر ایتالیایی - توسکان (Toscane) (شکل ۱۲۸).

حضرت سلیمان نماد ثروت، قدرت و فرزاندگی است. ملکه سبا از روی کنجکاری و احترام به دیدار او می‌آید و سلیمان در حالی که قبایی زربفت به تن دارد او را می‌پذیرد. قیای او به صورت مسطح و آزاد به نحوی ترسیم شده تا لباس آبی زیرین او را بنمایاند. رنگ آبی عمیق و سرد پیراهن با فرم‌های خشن موازی تزیین شده است. دست او آرام و ساکن دست ملکه سبا را که به او تعظیم می‌کند، می‌فشارد و در حالی که لباسی روشن بر تن دارد، با فروتنی در برابر شکوه و جلال حضرت سلیمان عرض احترام می‌کند. همراهان حضرت سلیمان با بی‌حوصلگی تمام صحنه را تماشا می‌کنند و همراهان ملکه نیز با دقت مواظب اعمال او هستند. تنها یکی از آنان با سردی نگاه خود را به سمت دیگر متوجه ساخته است. ساختمان و شکل رنگ‌ها در این تابلو فوق‌العاده پراهمیت است. گروه سمت چپ با دو زوج مکمل رنگ آمیزی شده‌اند؛ یعنی با نارنجی قهوه‌ای - آبی ارغوانی و قرمز - سبز.

رنگ زرد قیای سلیمان و خاکستری فیگور دست چپش با رنگ‌های روشن لباس ملکه به حالت تضاد مکمل است. زرد خاکستری لباس سلیمان، نشان سوءظن او به رفتار و اعمال ملکه سباست. این واکنش سرد او را فرم دستی که کمر بندش را گرفته تشدید می‌کند، در حالی که سفیدی لباس ملکه، دوستی و عطف او را نشان می‌دهد.

در دو طرف حضرت سلیمان و ملکه سبا، گروه زنان در راست و گروه مردان در چپ قرار گرفته‌اند. در سمت راست، لباس سبز رنگ خانمی با لباس مجاور به رنگ قرمز مطابقت دارد. در سمت چپ نیز رنگ‌های قرمز و سبز با هم تقابل نموده‌اند و در زمینه تابلو و پلان عقب، سطوح رنگی با همان ویژگی خودنمایی می‌کنند.

تمام آثار پی‌یرو دلا فرانسکا دارای رنگ‌های روشن و آرام است. این ویژگی منحصر به رنگ‌ها نیست بلکه در بزرگی و کوچکی فرم‌ها و حالت مونامنتال و ایستای آن‌ها نیز مشهود است.

کرمستان سن ویکتور، اثر: پل سزان (۱۸۳۹ - ۱۹۰۶)
موزه هنر فیلاولفیا (شکل ۱۳۹).

سزان در صدد بود از امپرسیونیسم شیوه‌ای محکم و استوار بسازد. او اصول امپرسیونیسم را به روشی اساسی و منطقی تبدیل کرد و آثار او مانند نقاشی‌های دوره کلاسیک از اصول منطقی برخوردار هستند. سطح تابلوهای او با ترکیبی استوار و ساختمانی منطقی، به‌دقت تقسیم‌بندی شده است و فرم‌های هندسی و ریتم فرم‌های طبیعت و تقسیم‌بندی رنگ‌ها در کارهایش چنان حساب شده و منطبق بر قواعد است که کم‌تر نقاش این دوره از تاریخ نقاشی به آن رسیده است (سهوده نیست که وی را پدر نقاشی مدرن دانسته‌اند).

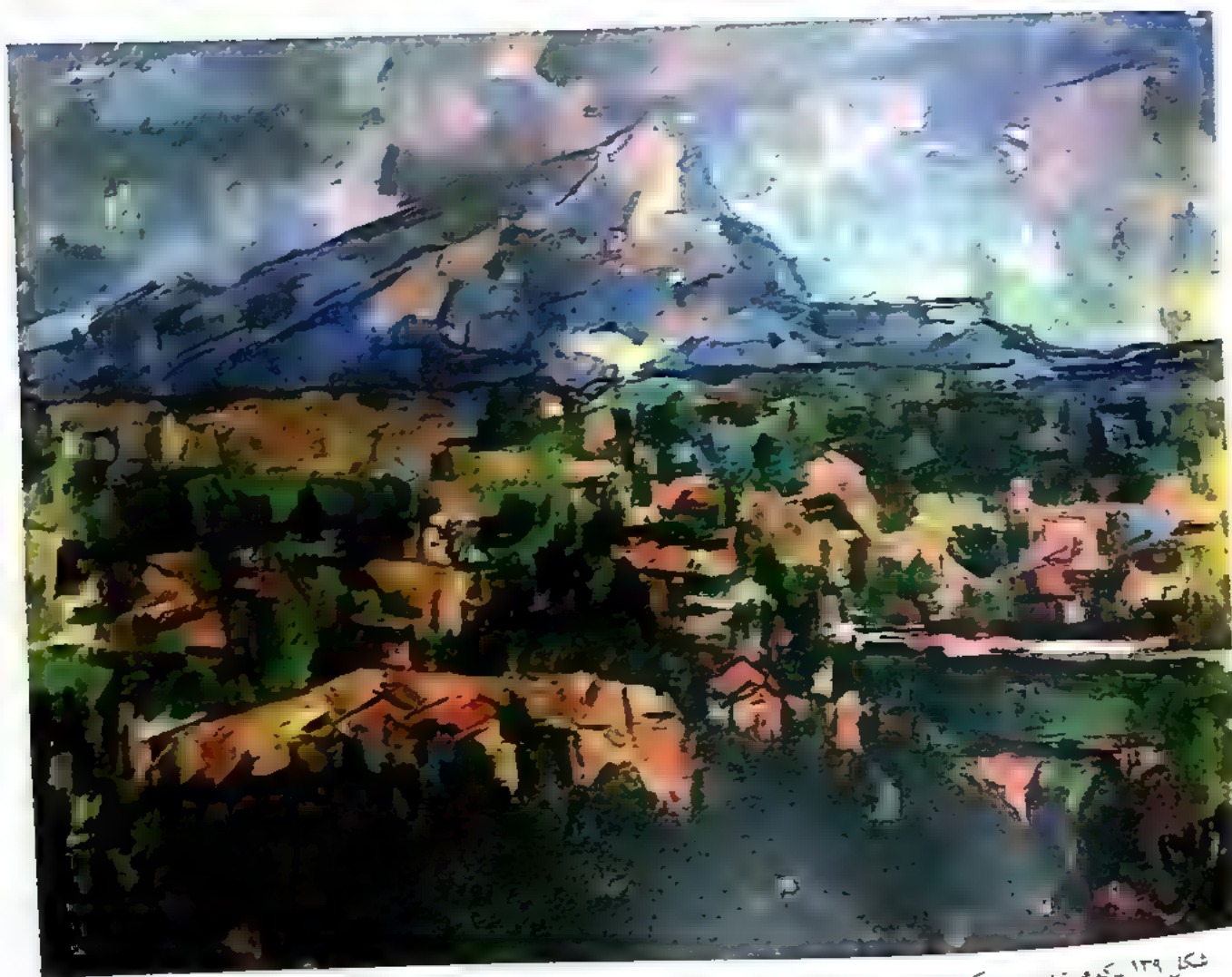
در منظره کرمستان سن ویکتور، سه سطح افقی دیده می‌شود که در نظر اول ریتم و فرم‌های هندسی آن مشخص نیست. اما اگر در روی صفحه کاغذی خطوط و سطوح پراهمیت آن را بدون توجه به اشکال جزئی تابلو کمی کنیم، توازن و تعادل و هماهنگی کمپوزیسیون‌های سزان را روشن‌تر خواهیم دید. آن‌گاه می‌توانیم به تقسیم رنگ در سطح تابلو دقت کنیم و ویژگی‌های آن را بشناسیم.

در این تابلو، چهار رنگ اصلی در سه پلان افقی به‌کار رفته‌اند. در پلان اول، رنگ قهوه‌ای - بنفش تیره قرار دارد و در پلان میانه، رنگ زرد - سبز و نارنجی به‌کار گرفته شده است و رنگ آبی در پلان آخر بر سایر رنگ‌ها برتری دارد. رنگ قرمز - بنفش با رنگ زرد - سبز و رنگ‌های نارنجی با آبی که زوج‌های مکمل هستند، با درجات متعددی با هم به‌کار گرفته شده‌اند. (اصطلاح مدولاسیون را خود سزان برای نقاشی‌هایش به‌کار برده است).

در قسمت جلوی تابلو، رنگ‌های قهوه‌ای بنفش، در پلان بعدی زرد و سبز و نارنجی و در پلان آخر انواع رنگ‌های آبی به چشم می‌خورند. سزان در این منظره روشن، استفاده از رنگ‌های کروماتیک را نشان داده است. در قسمت جلو، رنگ‌های بنفش و آبی با درجات فراوان در حالی که گاهی به

فرم‌های قهوه‌ای و گاهی سه سفید بی‌رنگ متمایلند، به‌کار آمده‌اند. در بخش میانی تابلو، رنگ‌های زرد سبز و نارنجی بیش‌تر به چشم می‌خورند و درجات مختلف این رنگ‌ها به‌کار گاهی در بربر هم به درجه‌ای یکدیگر به حالت مکمل قرار گرفته‌اند. نقاط زرد نارنجی به‌طور متدوین در تابلو پراکنده شده و سطوح کوچک رنگ آبی روشن باعث درخشش و جلوه رنگ نارنجی شده است.

رنگ آبی آسمان و کوه در پلان عقب منظره به شکوه تابلو افزوده است. گاهی آبی روشن به سبز روشن یا بنفش روشن تغییرمایه داده و بر عمق و فضای تابلو افزوده است. درخشش سطوح آبی روشن که به‌طور متدوین با سبز تیره متمایل به آبی فضای بالای تابلو را پوشانده‌اند، در پهنه آسمان باعث شکوه و جلوه ابرها شده است. غنای بیش از اندازه تغییرمایه‌های رنگی در این قسمت، فضای کوه و آسمان را از حالت معمولی به جلوه‌ای ماورای زمینی تبدیل کرده است. سزان به‌خاطر شکستن قید و بندهای رایج هنر نقاشی و دستیابی به مرزهای زیبای ناشناخته شایسته تحسین است. او با استفاده از مناظر طبیعی و دخل و تصرف در آن‌ها توانست دیدگاه‌های هنری خاص خود را به‌وجود آورد. کار ویژه او این است که بر روی بوم نقاشی به توصیف وحدت رنگ و فرم پرداخته و به فضاهایی عمیق دست یافته است.



شکل ۱۳۹ - کورستان میں ریگنور، پی سر نہ، موزا، ہیر، پیرانیہ

تضاد هم‌زمان (سیمولتانه)

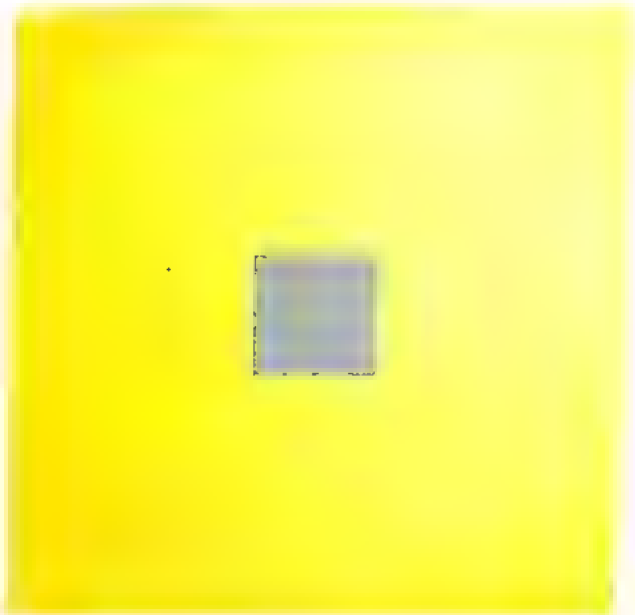
تضاد هم‌زمان (Le contraste Simultane) همان فعل و معادلتی است که در چشم و ذهن در مواجهه با رنگ‌ها موجود می‌آید. بدین معنی که هر رنگی پس از دیده شدن، به رنگ مکمل نیدر پیدا می‌کند و این عمل در چشم احساس می‌شود. ممکن است رنگ مکمل حاضر نباشد و چشم خود به خود آن را به وجود آورد.

تجربه نشان داده است که اساس هارمونی رنگی بر رنگ‌های مکمل استوار است، اما باید توجه داشت که به وجود آمدن رنگ‌های هم‌زمان (یا به عبارت دیگر احساس رنگ مکمل) در چشم، وضعیت خارجی ندارد و چیزی جز فعل و معادلات ذهنی و عصبی نیست و نمی‌توان آن را عکاسی کرد و به صورت تصویر ارائه داد.

تضاد هم‌زمان (سیمولتانه) ممکن است با تضاد متوالی و پی‌درپی در یک ردیف قرار داده شود. می‌توان در این باره چند آزمایش انجام داد:

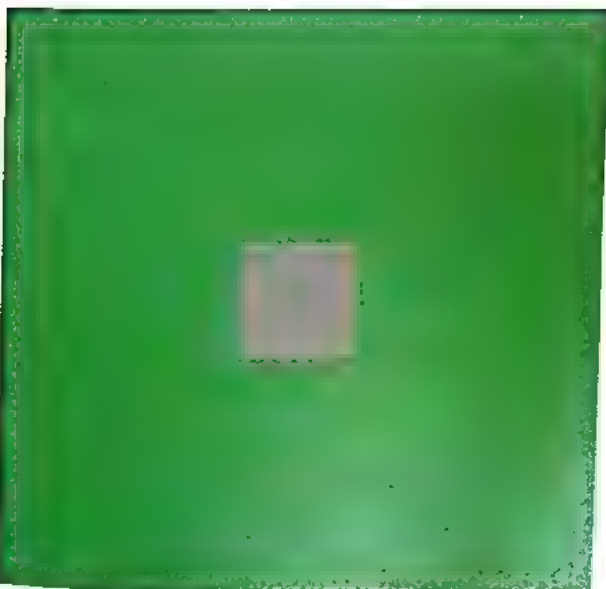
در سطح نسبتاً سبزی با رنگ‌های شدید، مربع کوچک سیاه‌رنگی قرار می‌دهیم. چنانچه کاغذ شفاف (مانند کاغذ کالک) روی آن قرار دهیم، مربع سیاه به رنگ مکمل زمینه، سبز به نظر می‌رسد. اگر زمینه سبز باشد، مربع سیاه به قرمزی می‌رود و اگر زمینه بنفش باشد، مربع سیاه به زردی متمایل می‌شود و اگر زمینه زرد باشد، مربع بنفش جلوه می‌کند. در نتیجه، هر رنگی به رنگ متضادش تغییر شکل می‌دهد.

در فضایی بزرگ که به رنگ‌های تند رنگ‌آمیزی شده است و تابلوی سیاه‌رنگی وجود دارد، نتایج زیر حاصل می‌شود:
اگر مثلاً اتاق به رنگ قرمز باشد، تابلوی سیاه‌رنگ متمایل به رنگ سبز مایل به خاکستری می‌شود و اگر فضای اتاق سبز باشد، تابلو به سرخی می‌گراید و اگر بنفش باشد تابلو به زردی



شکل ۱۴۰

شکل ۱۴۳



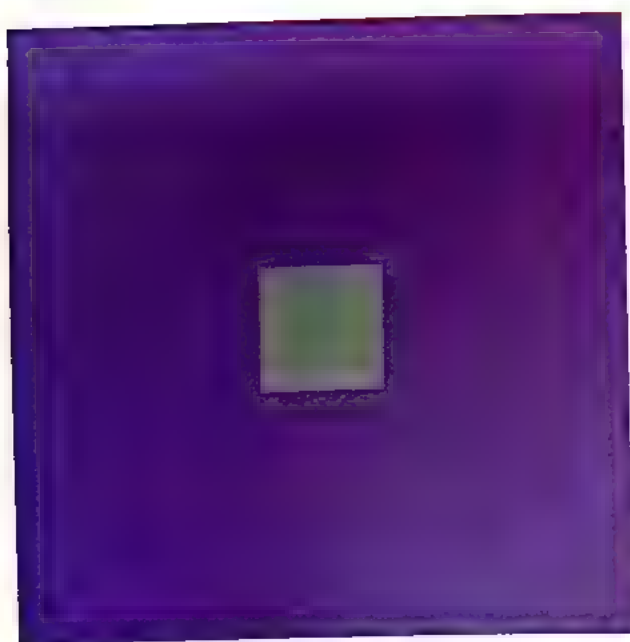


شکل ۱۴۲



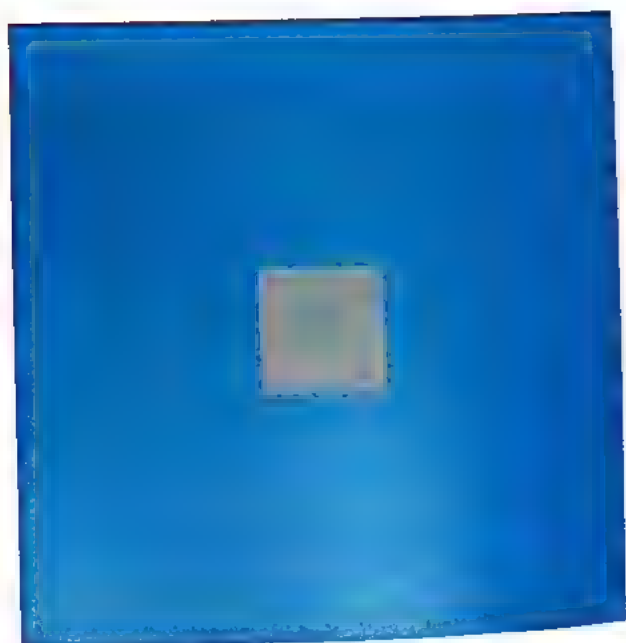
شکل ۱۴۱

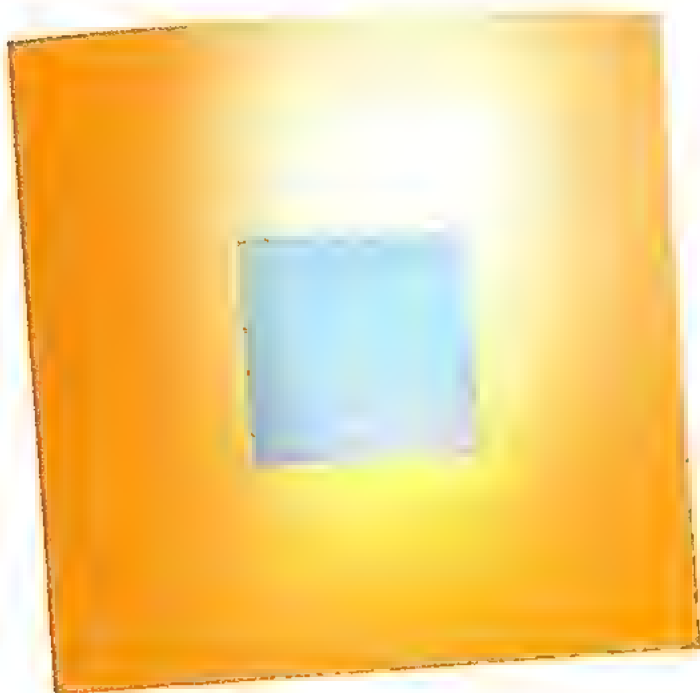
شکل ۱۴۰



۱۵۳

شکل ۱۴۴





شکل ۱۴۷

نوسان می‌شود و خصوصیت عینی خود را نیز از دست می‌دهند. افزون بر این، بسته به شرایط چشم تغییر می‌کنند و به نحو غیر واقعی، در یک بُعد غیر واقعی و فاصله جدید به نظر می‌آیند. این جاست که رنگ جنبه غیر مادی به خود می‌گیرد.

این اصل نشان می‌دهد که احساس یک رنگ همیشه مطابق با اثرش نیست و جنبه عینی آن نیز مؤثر است. برای تمام کسانی که زندگی آن‌ها با رنگ مربوط است، تأثیر هم‌زمان رنگ نکته جالب توجهی است. گوته فیلسوف و شاعر آلمانی می‌گوید: «تضاد هم‌زمان تعیین‌کننده میزان فواید زیباشناسی رنگ است.»

شکل‌های ۱۴۷ تا ۱۴۹ مربع‌های خاکستری را در زمینه نارنجی نشان می‌دهند. در هر سه شکل، رنگ‌های خاکستری با درجات متفاوت به‌کار رفته و عیناً در شکل ۱۴۶ در کنار هم قرار گرفته‌اند.



شکل ۱۴۶

می‌رود و اگر فضای اتاق زرد باشد، همان تابلوی سیاه، به رنگ بنفش متمایل به خاکستری درمی‌آید. بدین ترتیب، هر رنگی در همان زمان، رنگ مکمل خود را در بینایی ما ظاهر می‌سازد. شکل‌های ۱۴۰ و ۱۴۱، همین آزمایش را به شکل دیگری نشان می‌دهند. در هر کدام از این شش رنگ خالص، یک مربع خاکستری در مرکز گذاشته شده و رنگ اطراف کاملاً صاف و درخشان است. هر یک از این مربع‌های خاکستری به رنگ مکمل زمینه خود متمایل شده است. (اگر به یکی از صفحات رنگی شکل‌های بالا خیره شویم و سایر تصاویر را نبینیم و فاصله تصویر را نزدیک کنیم، تأثیر هم‌زمانی رنگ‌ها به مراتب شدیدتر خواهد بود و زمینه بزرگ‌تر و رنگ آن درخشان‌تر می‌شود.) پیدایش رنگ‌های همپایه وجود خارجی ندارد، بلکه مخلوق ذهن انسان است و احساس و هیجانی می‌آفریند که با نوسان و دگرگونی شدید همراه است، اما با نگاه مکرر و تأمل زیاد تغییر روبه نقصان می‌رود و با تشدید احساس هم‌زمانی رنگ‌ها چشم‌ها نیز خسته می‌شود.

اثر هم‌زمانی تنها بین رنگ خاکستری و رنگ‌های کروماتیک شدید نیست، بلکه بین دو رنگ غیرمکمل نیز به وجود می‌آید و هر کدام از این دو ممکن است دیگری را تغییر دهد تا آن را مکمل خود سازد و معمولاً هر دوی آن‌ها برخی از ویژگی‌های ذاتی خود را از دست می‌دهند و تأثیرات جدیدی می‌پذیرند. تحت چنین شرایطی است که رنگ‌ها دینامیک می‌شوند و ثبات و دوام آن‌ها دستخوش تزلزل و



شکل ۱۴۹

چندی پیش مدیر یک کارخانه نساجی نکته مهمی را برای مطرح کرد. وی گفت که صدها متر پارچه ابریشمی - که برای ساخت کراوات در نظر گرفته شده بود - به علت وجود یک نوار سیاه در روی زمینه قرمز بی مصرف ماند. نوار سیاه در روی زمینه قرمز ابریشم به رنگ سبز متعایل شده بود. و خریداران ابراز می داشتند که به جای نوار سیاه، نوار سبز به کار برده شده است.

بهتر بود به جای نخ سیاه، نخ قهوه ای به کار می رفت تا در نتیجه اثر هم زمانی، رنگی حتمی پدید می آمد و از ضرر فراوان برای سازنده کراوات جلوگیری می شد.

افزون بر این گونه امکانات تأثیر رنگ های همپایه، امکانات دیگری نیز وجود دارد؛ در شکل ۱۵۰، دو مربع سیاه داریم که در زمینه بنفش قرار گرفته اند. در اثر تضاد هم زمان (سیمولتانه)

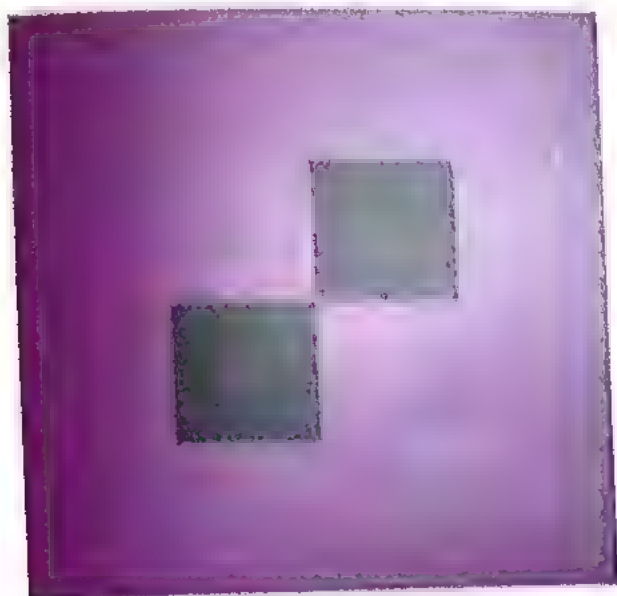


شکل ۱۵۰

مربع خاکستری در شکل ۱۵۱ آبی به نظر می آید که معلول تأثیر هم زمانی و متقابل رنگ آبی است.

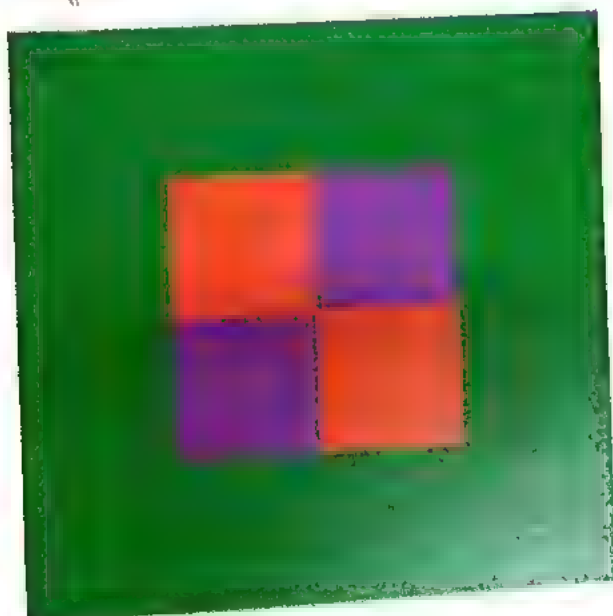
در شکل ۱۵۱ پس خاکستری میانه (ختمی) در مرکز مربع به جای قرار گرفته است. تأثیر هم زمانی در شکل ۱۵۲ که مقدار کمی آبی به همراه دارد، شدیدتر شده است.

در شکل ۱۵۱، اثر رنگ زمینه در مربع وسط چندان شدید نیست. اما شکل ۱۵۲ که مربع وسط کمی به نارنجی متعایل است. ویژگی رنگ های هم زمان را به روشنی نشان می دهد زیرا مربع وسط به خاطر رنگ نارنجی اش به رنگ زمینه نزدیک است. مهم آن است که به واسطه تحت تأثیر چه شرایطی تأثیرات هم زمان به وجود می آید و چگونه تأثیرات متقابل نمایان می شود تجربه یاد شده نشان می دهد که چگونه می توان تأثیر رنگ های هم زمان را کم و زیاد کرد.



۱۵۱، ۱۵۰

۱۵۳، ۱۵۲



رنگ سیاه به سبزی متمایل است.
در شکل ۱۵۱، دو مربع سیاه و دو مربع زرد در زمینه بنفش قرار دارند. سیاه در این جا تحت تأثیر زمینه بنفش، به سبز متمایل نمی شود زیرا وجود رنگ زرد - که مکمل بنفش است - مانع این تأثیر می شود.

در شکل ۱۵۲، دو مربع سیاه مایل به سبز و دو مربع قرمز نارنجی در روی زمینه بنفش قرمز قرار دارند. قرمز نارنجی در این جا به سبز آبی احتیاج دارد و قرمز بنفش، زرد را می طلبد، از این رو، سیاه متمایل به سبز، به شدت رویه سبزی آورده است. رنگ سبز در دایره رنگ پیش از سبز آبی و پس از زرد سبز قرار دارد. قرمز نارنجی و سبز آبی در نهایت تضاد هستند و تضاد هم زمان را به وجود آورده اند.

در شکل ۱۵۳، قرمز بنفش و قرمز نارنجی در روی زمینه سبز قرار گرفته، قرمز بنفش جویای آبی سبز است و سبز خواهان سرخ که در بین قرمز نارنجی و قرمز بنفش قرار می گیرد. در این جا، سبز دارای نیرویی است که قرمز بنفش و قرمز نارنجی را سرخ نشان می دهد و نمونه خوبی برای تضاد هم زمان است.

در شکل ۱۵۴، رنگ های اولیه زرد و قرمز در زمینه آبی خالص قرار گرفته است و نمودی ثابت دارد. چنانچه همین رنگ های زرد و قرمز را در زمینه دیگری مثلاً سبز آبی قرار دهیم، نمود دو رنگ قرمز و زرد به کلی تغییر می کند (شکل ۱۵۵). اثر هم زمانی رنگ ها با رنگ های خالص نیز امکان پذیر است. اگر به جای رنگ های مکمل، دو رنگ مجاور دایره رنگی را انتخاب کنیم، تضاد هم زمان به وجود خواهد آمد. در این آزمایش، زرد را برای بنفش انتخاب نمی کنیم بلکه آن را برای قرمز بنفش یا برای آبی بنفش برمی گزینیم در نهایت، اگر بخواهیم اثر تضاد هم زمان را بیش از پیش تشدید کنیم، می توانیم دو رنگ مکمل را در مجاور هم با تضاد نسبتاً زیاد قرار دهیم (شکل های ۱۷۰ و ۱۷۱).

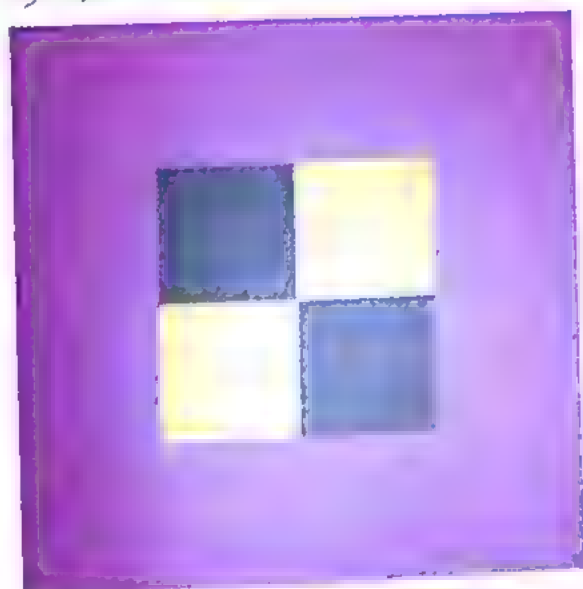


۳۵

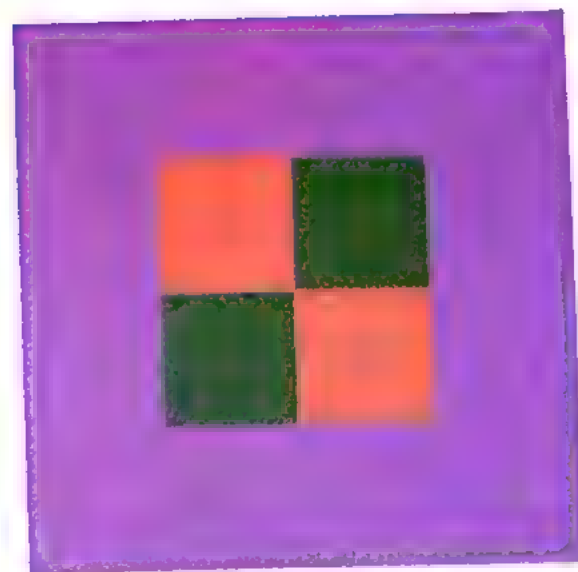


۳۶

۳۷



۳۸



میناتورهای سلطان و ملجها، میناتورهای حضرت مسیح، اثر
مینی میست که با زینتی آثار کلاسیک میناتور و به
گاهی برخی آثار هنری بسیار پستان و دارای مقام
تا به نیکو سلطان می رسند.
به طرف بالا برستم شده اند و مرحله به مرحله بزرگی می شوند
و حتی گری و جانت کاری است. از قسمت پایینی چهار نیکو
همزمانی است. این میناتور در میناتور، میناتور از
است و در بعضی از قسمت ها سفید - سیاه هم دارای تضاد
قدرت خودنمایی زمینه زرد و بنفش قهوه ای نیز یکسان
بنفش قهوه ای نیز دارای جلوه ای برآورد.
با قدرتی یکسان به نظر می آیند و در حالی که رنگ های آبی و
درخشانند. در زمینه پشت نیکو سلطان، قهرمان رنجی و سبز
و رنگی تضاد هم زمان (سینمایی) را دارند و در ضمن روشن و
سبز و بنفش قهوه ای - زرد به طور دقیق و مکی هستند. اما
برکشی از هستی است. دو روح رنگی قهرمان رنجی -
و سیاه - سفید رنگ آمیزی شده اند. میناتور، میناتورهای
آدم نامست که هر یک از آنها با دو روح رنگی آبی - بنفش
پلان دوم شامل نیکو سلطان، ملجها و جوانان
رنگ های در میان در داخل مستطیل های جای گرفته اند.
- قهرمان رنجی و زرد - بنفش قهوه ای آن را رنگی کرده است.
زمینه که شامل هستی است و دو روح رنگی سبز
نیز پستان کوی و کوبیده اند. این تابلو دارای دو پلان است. یکی
که به تها از لحاظ تقسیمات هندسی، یکی از نظر رنگ آمیزی
است. سلطان و ملجها با تمام مقامات تمام می دهند
میناتورهای این کتاب در سده یازدهم میلادی نقاشی شده.
میناتور سده یازدهم، کاجخانه ملی پاریس (شکل ۱۵۶).
سلطان و ملجها از کتاب حکایات پستان سوره



رنگهای تابلو عبارتند از: زرد، سبز، خاکستری و سفید
به کار رفته اند و تعداد همیشه را با طراوت نشان می دهند. تعداد
هم زمان رنگهای این تابلو، به علت عدم وجود رنگهای
مکمل شدید حالت دوخامه دارد. ال کرکر با این خاصیت که
است تا حالت اضطراب و شکسته را به نمایش بگذارد و در
این عمل، زیبایی بقای یکپارچگی هم از بین رفته است.
واقعای هم آنکه کرده است.

مردی روی قطعه‌ای چوب خیم شده و با مته مشغول کندن چوب است و روی صلیب کار می‌کند. بدن فشرده و رنگی کت چوب به رنگ زرد کمره‌ای است، اشاره به یکی از بزرگ‌ترین اتفاقات تاریخ است. نورهای مختلف با فرم‌های جثنی، مانند رعد و برق در بالای تصویر به رنگ آبی جاکستری پیشی هستند و نشان می‌دهند.

جاسکیری و دینگری به رنگی آبی تیره است.

تجری در صحنه حضور دارد. رنگی از غوازی خرقه مسیح (ع) در رنگ آبی - بنفش درآمیختگی درآمده است. رنگ لباس فولادین سربازان در برابر رنگی از غوازی خرقه مسیح است و در جای حال است. در پایین صحنه از صحنه بیرون می‌آید. چادر یکی به رنگ زرد خود را با اندوه از صحنه بیرون می‌آید.

به نظر می آید که در این مورد، تفاوتی بین این دو نوع از قیاس‌ها وجود ندارد. هر دو نوع از قیاس‌ها، در واقع، از یک نوع قیاس هستند. تفاوت آنها، تنها در این است که در یکی، قیاس‌ها بر اساس یک قاعده کلی صورت می‌گیرد، و در دیگری، قیاس‌ها بر اساس یک قاعده خاص صورت می‌گیرد.

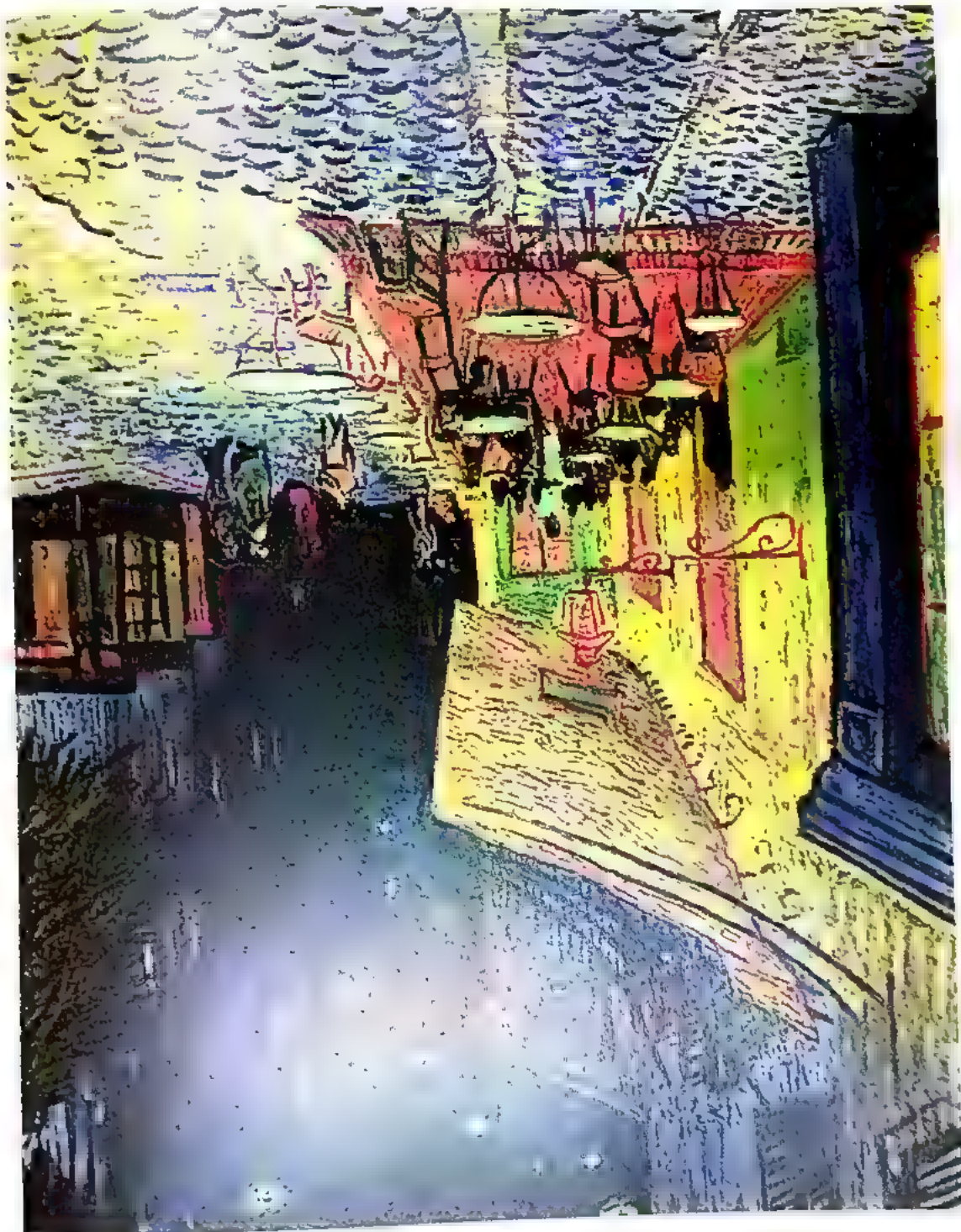
استاد آقا میرزا محمد

[illegible]

و اگر کسی در مورد این مسئله در جستجو باشد، باید بداند که این مسئله در واقع یک مسئله فقهی است و نه یک مسئله علمی. و در این باره باید گفت که این مسئله در فقه اسلامی جایز است و نه حرام.

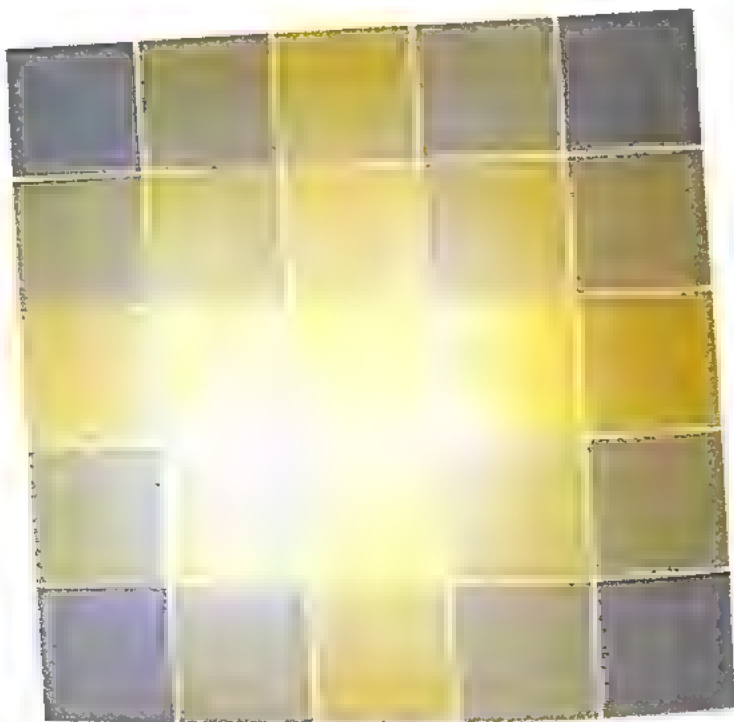
پیشانی - موی - و ... (ج) - ۱۵۷ - ۸۵۱ - ۱۵۷



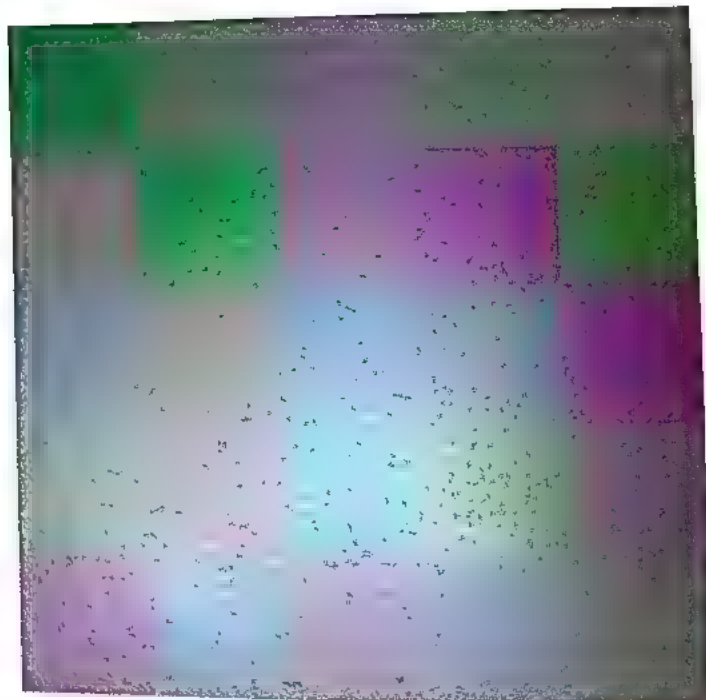


۱۴۴
رنگی چگونگی به سودی متغییر می شود. رنگی در سوزن کار می شود
سوزن درجه اشتباع آن است. این روش نشان می دهد که هر
رنگی اشتباع را می توان با رنگی سفید رقیق کرد یعنی از
سوزن درجه اشتباع آن کاست:
برابر می گیریم (رنگی را) می توان به چهار طریق رقیق کرد و از
شدت و میزان جلوص هر رنگی در جای خاصی از منحنی
درجه اشتباع وجود دارد. چنانچه در شکل ۱۰۸ دیده می شود.
درجه اشتباع آن ها مستقیم می شود و در میان رنگی نیز
سوزن روشنی و تاریکی را می توان با جداسازی و جداسازی
پایه های رنگی را دارند.
بر سوزن به دست می آید. دارای جداسازی جلوصی مستقیم و
روشنی و تاریکی نیز از آنجا دارد. البته رنگی ها می توانند از تجربه
می دهند. این روش با سوزن درجه اشتباع جلوصی رنگی و اندازه
نشان رنگی را می دهد. درجه جلوص و شدت هر رنگی را نشان

۱- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۲- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۳- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۴- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۵- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۶- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۷- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۸- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۹- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...
 ۱۰- رنگ سبز و زرد و نارنجی و قرمز و بنفش و سفید و سیاه و خاکستری و قهوه‌ای و ...



در تیرمین دیگر می توان رنگ اصلی را در چهارگوشه
 درجه اشباع آن ها داشته شد، به رنگ جاکسیری خاموشی
 مرکز شطرنجی می بینیم که به صورت درجه ای و یکواخت از
 رسته های در شکل های ۱۶۰، ۱۵۹ و ۱۶۱ به رنگ اصلی را در
 که رنگ اشباع مرکز را کم کم حذف کرده و به رنگ جاکسیری
 هر شطرنجی، رنگ ها به اطراف پراکنده شوند. به نظر می رسد
 طرف مرکز شطرنجی کم می کنیم؛ به گویای که از رنگ وسط
 به کم کم به چهار گوشه، رنگ جاکسیری میانه قرار می دهیم و کم کم به
 می دهیم. مربع مرکزی شطرنجی، رنگ اشباع است. سپس در
 شکلی شطرنجی که از تست و پنج مربع درست شده، اشباع در
 در این جا، چند تیرمین اساسی را درباره اشباع در
 است.
 همین حالت نسبتی بوده، در باب رنگ های اشباع هم صادق
 ۱۶۲ شکل



۱۶۲
 حالی که همان رنگ روشی در مجاور رنگ سوم تاریک است.
 مکمل ممکن است در برابر رنگ تاریک، روشی به نظر آید، در
 تابش تاریک و روشن رنگ ها نسبتی است. یکی رنگ
 می تواند بود.
 است و رنگ حاصل یا به زردی یا به قرمزی یا به آبی متغیر
 رنگ های ثانوی یا قهوه باشند. نتیجه در همه جا به همین عنوان
 تا به و روشی حاصل می شود و اگر به جای سه رنگ اولیه،
 با ترکیبات سه رنگ اصلی تمام درجات و شدت های
 باشد. حاصلی حاصل به رنگ آبی متغیر می تواند بود.
 بیش از باشد. نتیجه به قرمزی متغیر می شود و اگر آبی بیش تر
 نتیجه رنگ جاکسیری تیره متغیر به زرد می شود و اگر قرمز
 متغیر به رنگ بیش تر می تواند بود یعنی اگر زرد بیش تر باشد،
 یک از سه رنگ اصلی بیش از دیگران باشد، نتیجه ترکیب آن ها
 مرکز رنگ روشی حاصل نمی شود. در صورتی که نسبت هر

مسیحی و یهودی و مسلمان و زرتشتی و هندو و غیره - ۱۶۱ - اکت



نام مایه از نقاشان گروه فوویست پاریس بود که در
او همواره با کلمه فوویسم همراه است. این نقاشان به راهی
مایه رفتند که پیش از آن ها کسی نیز رفته بود. مایه با
رنگ های درخشان در سطوح وسیع کار می کرد. در
نقاشی های او تنوع رنگ، فواران و تضادها به چشم می خورد.
هرگاه رنگ های آکری و مایه را در جوار رنگ های جلاص
کروماتیک قرار می داد، رنگ های آکری مایه جزو رنگ های
کروماتیک محسوب می شد. مایه در سال های ده یا بیست
سروان کار می کرد. رنگ های موضعی و روشنی ها و تاریکی ها
را با دانه سی کرک و نقاشی های پیش تر به سوی
سطح و تغییر دانه می شد.

(1) 34 (2) 35

تاریخ: ۱۳۸۱ - ۱۳۸۲ (۱۳۸۱ - ۱۳۸۲) ۱۳۸۱ - ۱۳۸۲

၅။ အထက်ပါအတိုင်း နေရာပြောင်းရွှေ့ရန် လုပ်ငန်းများ ပြုလုပ်နေကြသော်လည်း

در قسمت راست و صریح تامل و تخیل کی در روی صندلی
بستید و به پشت بستید که می تواند به حالت خواب و به حالت
آهسته و به تدریج به خواب رود و به خواب آید و به خواب
آهسته و به تدریج به خواب آید و به خواب آید و به خواب آید

منظم آراهای مدور بدست آمده است.

رنگ نارنجی سر پانیت و سبز رود کوچه چمنانی روی
پتانو، مسطح رنگ های قلی است. جگر طی و روی پتانو
به سبزه نیلای های ترقی کشیده شده است. جلوه پنجره های
مشرقی را دارد و در سبزه پنجره های پنجره های
منظوم آرایش های مدرن و تیره را دارد.

رنگ این و مکملش نارنجی، با ارتفاع مساوی، در کنار هم
بسال و پوشیده اند و سبز شدیدی که در سمت چپ قرار
گرفته، هم ارتفاع نارنجی و آبی انتخاب شده است. در جای
دیگر، رنگ ارغوانی روشنی پاره پاره روی رنگ سبز
پرزری، در حالت مکمل اند و مثل تلاقی سطوح ارغوانی
روشن و سبز پرزری، شمدانی کوچک قرار گرفته است.

است. این شیوه انجام می‌دهد که به حالت خود را در دسترس

و با این جاکبوری متعادل به سوز در سطحی وسیع و بالا و
پایین تقسیم می شود و در دست چپ، رنگی بنفش

5. 1950-1951



استاده دیده می شود روی سر این انسان دو صورت به هم
چسبیده ای که به پنج ناحیه کل در آن قرار دارد یکی فک و انسان
سایه چادری می کشد در پشتین تابلو کنار ساعت
فرمانروای آنجا می شود تمام ماسه ها با حرکتی انبساطی در دست
ساعت دوازده بجا می شود حرکت ماسه ها چادری می کشد و او
راست به طرف ساعت دیواری غوطه می خورد زمانی که رنگی
پارچه ای در زیر ماسه قریب به صورت تقریباً نامرئی از دست
نشان می دهد کمی پیش از نیمه شب ماسه چادری آنجا رنگی
یکی ساعت دیواری قرار گرفته است که یکی ربع به نیمه شب را
به روشنی لیز می خورد در وسط تابلو و در جلوه ای کجی
تابلو از میان تاریکی زمینه به این طرف و آن طرف از تاریکی
رنگ های جلوه و روشن می شوند ماسه های قریب
از رفته تابلو رنگی آنجا شب را به خود گرفته تا در روی آن
تعداد اشباح به رنگ های قریب و آنجا تیره
به رنگی به رنگ های آنجا سفیدها صورت های و تاریکی ها و دوم
تعداد در نظر گرفته شده است اولاً تعداد روشن و تاریکی
در حاشیه به کار می رود در تابلوی ماسه های چادری دو نوع
به شدت رنگ ها را می شود و آن ها را با توجه به مینی و
آسمانی مادی و منوی مورد آزمایش قرار داده است که
امروز تمام رنگ ها را برای موضوعات شاد و غم انگیز و زشتی و
برای او از لحاظ کاربرد رنگی تشخیص تایی قریب کرده و او
است. تنوع رنگ ها در آثار او به گونه ای است که نمی توان
رنگ ها را به خودی دریا و عالمانه به کار گرفته
کل در تمام تابلوهای خود با استفاده از تمام امکانات

این نقاشی که در عین حال حالتی انشائیاتی دارد با
به سوی ماه شده است.
می درختند، پرده های قریب اتاق مایع رنگ کردن این ماسه
رنگ ماسه صورتی انشائیاتی دارد در بالا و وسط تابلو قریب ماه
جای خود ایستاده است در آنجا آنجا تیره به مینی از دست
در چادری صورتی ماسه های چادری در
چادری صورتی تیره تیره قریب قرار گرفته است در بالا
پایتان، شکل انسانی به صورت صورت به بالا می اندازد در
آمیخته اند که رنگی و دیگری در آن است در کف چادری

ناردرینا (شکل ۱۶۵)

ماسه های چادری اثر: کل (۱۸۷۹ - ۱۹۴۰) کل (۱۹۴۰ - ۱۹۷۹) موزه هنر

የግሪክ ጥንታዊ ምስል ስርዓት ስለሆነው ይታወቃል፡፡



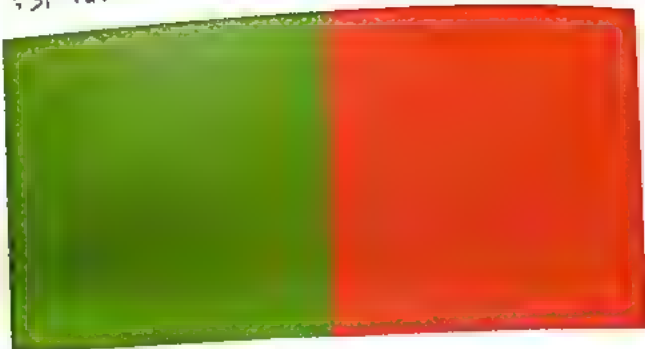
تجربه می کنند از سوی دیگر اندازه گیری سطوح رنگی در یک
کوباکون عرضه می کنند. نتایج دینس و یکسوانیت حاصل
نشدند زیرا با نسبت های رنگی که هر کوباکون با فرآورده های
داشت که این نسبت ها تقریبی بود و همواره مورد پذیرش
شناسایی خاصیت نسبت های رنگی است. البته باید توجه
نسبت های رنگی ارائه کرده است که بهترین راهنما برای
گردد. فیلسوف و شاعر آلمانی، عددهای سادهای برای

انتخاب می کنند.
مختاروت یکدیگر تحت تاثیر قرار می گیرد و معمولا چشم به
مجموعه های بیشتر و اندازه گیری کنیم (جلوه و نمود رنگ ها در اثر
چند رنگ مختلف را که در مجاور هم قرار گرفته اند، به طور
(موسط) با تاثیر متوسط قرار دهیم. سپس میزان درخشندگی
رنگ های جالب و صاف را در روی زمینه خاکستری جزی
اندازه گیری میزان درخشندگی با روشهایی هر رنگ، باید
میزان درخشندگی و دیگری کمیت یا نسبت سطح رنگ برای
قدرت رنگ هر رنگ را عامل مشخص می کنند. یکی
پیش روی از سایر رنگ ها داشته باشد.
تعداد و موازنه برقرار شود تا هیچ کدام بر دیگری و جودمانی
نسبت و مقیاس خاصی برای پیدا می کنیم تا میان آن ها
می کنیم و سپس آزمایش را با رنگ های دیگر ادامه می دهیم و
کوباکون در کنار هم قرار می گیرند. تمرین را با رنگ شروع
سکن است رنگ ها با اندازه های مختلف و سطوح
می رود.

زیادی و کمی یا کوچک و بزرگی سطوح رنگ ها به کار
کمیت رنگ ها دلالت می کند و شامل فرمولهایی است که برای
با یکدیگر مرتبط است. به عبارت دیگر تعدادی است که بر
این تعداد با سطوح رنگ های مختلف با هم و نسبت های آنها

(کمیت رنگ) تعداد سطوح

رنگ ۱۷۸



رنگ ۱۷۷



رنگ ۱۷۶



179 JS

179



برای آشنایی بیش‌تر با دنیای رنگ، لازم است به چند نمونه ترکیبات رنگی اشاره کنیم و با توجه به حساسیت و آگاهی تکنیکی افراد از رنگ‌ها، آزمایش‌های ساده و پیچیده‌ای را مطرح کنیم. رنگ‌ها را می‌توان با سیاه، سفید یا خاکستری مخلوط کرد، یا این‌که چند رنگ کروماتیک را با رنگ‌مایه‌های دیگر و با تنوع زیاد مورد آزمایش قرار داد. هر آزمایش نتیجه‌ای متفاوت به‌دست خواهد داد.

۱- ترکیب به‌صورت باند

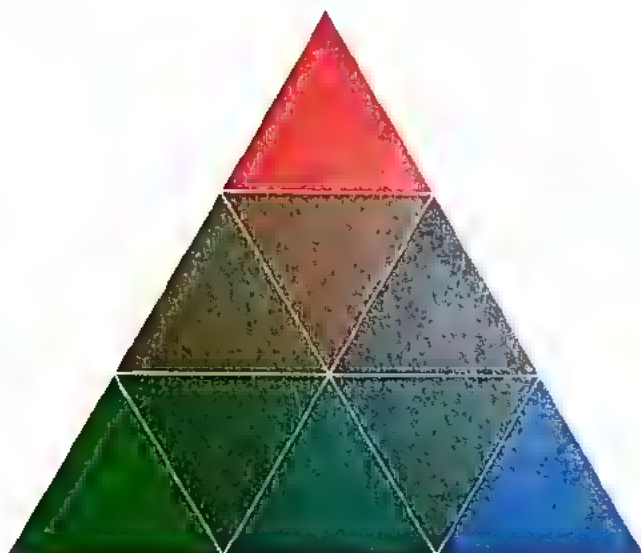
چند زوج رنگی را برمی‌گزینیم و هر یک را در سمتی از باند قرار می‌دهیم. آن‌گاه، آن‌ها را مرحله به مرحله و با نظمی مشخص به‌گونه‌ای ترکیب می‌کنیم که دو رنگ اصلی در دو طرف باند باشند و تغییرمایه‌های گوناگون دو رنگ در بین این دو قرار گیرند. ممکن است رنگ‌های حاصل روشن‌تر یا تیره‌تر از دو رنگ اصلی بشوند (شکل‌های ۱۳۳ و ۱۳۵).

۲- ترکیبات مثلثی

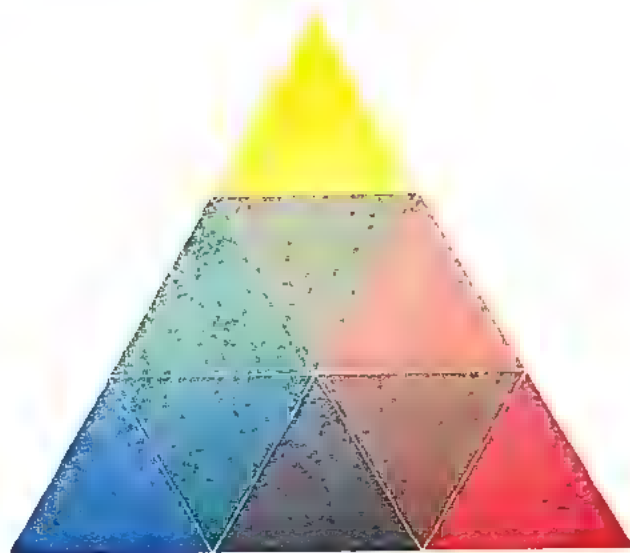
سه ضلع یک مثلث متساوی‌الاضلاع را به سه قسمت تقسیم می‌کنیم، سپس، نقاط به‌دست آمده را به هم وصل می‌کنیم تا نه مثلث کوچک به‌دست آید. آن‌گاه در هر گوشه مثلث بزرگ، رنگ‌های اصلی و صاف قرار می‌دهیم (زرد، آبی و قرمز). سپس زرد را با قرمز و آبی، و آبی را با قرمز مخلوط می‌کنیم که رنگ‌های نارنجی، سبز و بنفش در وسط اضلاع مثلث به‌دست می‌آید. در پایان، سه مثلث سفید باقی‌مانده را با سه‌رنگ مجاورشان ترکیب و رنگ‌آمیزی می‌کنیم (شکل‌های ۱۷۳ و ۱۷۴).

۳- ترکیبات مربعی

شکل‌های ۱۷۵ و ۱۷۶ ترکیبات مربعی را نشان می‌دهند. اجرای این تمرینات با چنین دقت و نظمی بسیار آموزنده است. در شکل ۱۷۵، سفید و سیاه را با دو رنگ مکمل در چهار گوشه



شکل ۱۷۴



شکل ۱۷۳

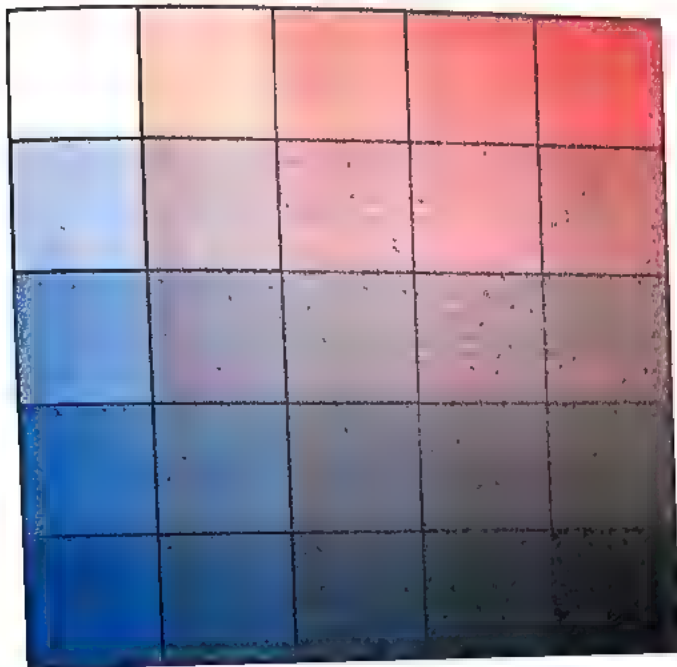
چپ، در زیر خانه سفید رو به پایین، رنگ‌های مکمل ستون افقی را به ترتیبی که از بنفش شروع شود، قرار می‌دهیم. در نتیجه، زرد با مکمل خود - یعنی رنگ بنفش - مخلوط می‌شود و حاصل آن‌ها که رنگ خاکستری است در خانه میانی زرد و بنفش قرار خواهد گرفت. به همین ترتیب، تمام شکل شطرنجی را رنگ‌آمیزی می‌کنیم. در نتیجه، خانه‌های وسطی که به صورت مایل از گوشه سمت چپ و بالا شروع می‌شود و به سمت راست و پایین ادامه می‌یابد، همگی به رنگ خاکستری درمی‌آیند. این خط قطری شکل شطرنجی نتیجه ترکیب رنگ‌های مکمل است.

ال گرکو، رامبراند، سزان و سایر استادان نقاشی با روی هم قرار دادن و ترکیب رنگ‌های خالص و شفاف، به رنگ‌های ناب و درخشانی دست می‌یافتند. سورا و نثوامپرسیونیست‌ها نیز با کنار هم قرار دادن لکه‌های رنگین درخشان، رنگ‌مایه‌های شفاف و ناب را به دست می‌آوردند. آن‌ها به خوبی می‌دانستند

مربع قرار می‌دهیم یا ممکن است از دو زوج رنگ مکمل استفاده کنیم و در چهار گوشه مربع قرار دهیم. در این تمرینات، می‌توانیم با ترکیب رنگ‌ها درجات گوناگون رنگ‌های ترکیبی را بشناسیم. تمرینات را می‌توان به صورت افقی یا عمودی یا مورب انجام داد که در هر صورت، با نتایج جالبی به دست می‌آید. یکی از این نتایج آن است که رنگ‌های کروماتیک تأثیر خود را از دست می‌دهند. می‌توانیم آزمایش خود را با ترکیب یک رنگ با سایر رنگ‌ها ادامه دهیم و نتایج گوناگونی به دست آوریم.

برای آن‌ها که بخواهند نکات بیش‌تر و دقیق‌تری در باب اختلاط رنگ‌ها دریابند، تمرین زیر بسیار سودمند خواهد بود.

مربعی بزرگ را به صورت شطرنجی (۱۳×۱۳) تقسیم می‌کنیم. در خانه اول، سمت چپ و بالا، رنگ سفید را می‌گذاریم. سپس، در خانه‌های افقی بالا، رنگ‌های دوازده‌گانه دایره رنگ را به ترتیب از زرد قرار می‌دهیم. در ستون سمت



شکل ۱۷۵

چشم می‌شوند عبارت‌اند از: خطای باصره و فاصله چشم با سطح رنگین یا به عبارتی دیگر اثر جو-م [م]
این ویژگی ترکیب رنگ‌ها در تکنیک‌های مختلف چاپ رنگی به کار می‌آید. رنگ‌های موجود در چاپ چهاررنگ عبارت‌اند از: زرد، آبی سیان، قرمز ماژنتا و سیاه که تکمیل‌کننده سه رنگ اولیه است. با این چهار رنگ و با استفاده از ترکیب رنگ‌ها در چشم می‌توان بی‌نهایت درجات مختلف رنگی و رنگ‌مایه‌های گوناگون به وجود آورد. در صورتی که با یک عدسی ذره‌بین قوی به سطح رنگین تصاویر چاپ شده نگاه کنیم، این چهار رنگ را که به صورت نقاط بسیار ریز خواهیم دید، البته برای ایجاد سطوح رنگی بسیار حساس و دقیق، معمولاً از تعداد بیش‌تری رنگ در چاپ استفاده می‌شود که ممکن است از هفت رنگ هم بیش‌تر باشد.

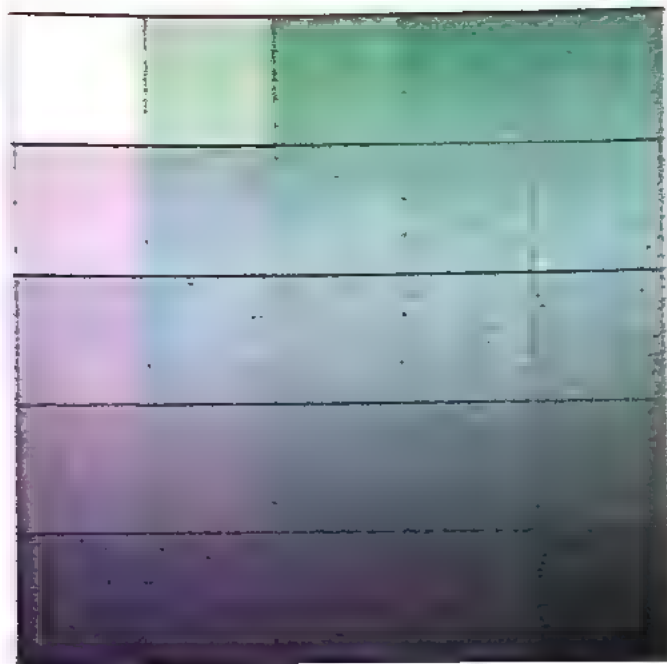
که از فاصله معین، لکه‌های رنگین در چشم ترکیب شده و رنگ‌های حاصل، شفاف خواهند بود و نیازی به ترکیب آن‌ها نیست

هنرجویی که بخواهد نکات بیش‌تری درک کند و آزمایش‌های مختلفی درباره ترکیب رنگ‌ها انجام دهد، باید به درستی با درجات مختلف رنگ‌ها و تغییرمایه‌های هر کدام آشنا شود. ممکن است طبیعت را مدل قرار دهد یا از روی آثار هنری استادان نسخه‌برداری کند. درک نکات تازه بستگی به ادامه تمرین و احساس و مشاهده رنگ‌ها دارد و درست مانند آزمایش‌های علمی و صنعتی احتیاج به دقت فراوان دارد؛ پیشرفت وقتی ممکن است که آزمایش‌ها و اندازه‌گیری‌های فراوان انجام دهد و در صورت لزوم به شکستن قوانین بپردازد و نکات تازه‌ای ارائه بدهد و نتیجه صحیح زمانی به دست می‌آید که افزون بر مهارت، دقت و ظرافت هم در کار باشد. ترکیبات رنگی هنگامی هنرمندانه و ارزشمند است که با احساس و شعور همراه باشد.

به‌طور کلی، حساسیت افراد به رنگ‌ها به سلیقه ذهنی آنان وابسته است. برخی اشخاص که به رنگ خاصی تمایل دارند (مثلاً آبی)، تغییرمایه‌های متعددی از آبی را می‌بینند و اگر به رنگ قرمز بی‌توجه‌اند، تغییرمایه‌های کم‌تری از قرمز را خواهند دید. هنرجویان باید برای تقویت دید خود در مورد رنگ‌ها، تمریناتی را در زمینه این ویژگی با کلیه رنگ‌ها انجام دهند.

افزون‌بر روش ترکیب مواد رنگی که تا به حال انجام داده‌ایم، رنگ‌ها از طریق دیگر نیز با هم ترکیب می‌شوند. این روش، اختلاط رنگ‌ها در چشم است که پیش‌تر نیز به آن اشاره مختصری شد و این شامل پهلوی هم قرار دادن رنگ‌های اصلی و پاک است که به صورت سطوح کوچک یا نقطه نقطه می‌تواند باشد (روش کار پوانتالیست‌ها). نقطه‌های رنگین در چشم ترکیب می‌شوند و به رنگ واحدی درمی‌آیند.

البته از این طریق نمی‌توان به درجات و تون‌های بی‌شماری دست یافت. عواملی که باعث ترکیب رنگ‌ها دو



شکل ۱۶

نمونه دیگری از روش های ترکیب رنگ در رنگ آمیزی
 پرچمه‌ای ملاحظه می‌کنیم. رنگ‌های گوناگون تیره و پرده‌ای
 پرچمه با بافت‌های مختلف تیره ترکیب می‌شوند و به‌رغم
 تفاوت رنگ‌هایشان سطح رنگی یکسان حتی به‌وجود می‌آورند.
 نمونه پس‌روشن در پرچمه‌ای سکه‌تالی جز می‌شود که
 گروه‌های تیره و بود آن به رنگ‌های جداگانه تیره قیو رفته و
 به‌صورت تقریباً شطرنجی نقوشی را به‌وجود آورده‌اند که از
 فاصله دور جزئیات رنگ‌های مختلف آن که با تله‌ای بین و
 یک‌رنگ را ایجاد کرده‌اند دیده نمی‌شوند. این طرح‌های پرچمه
 سکه‌تالی که با نخ پشمی بسیار ظریف بافته می‌شوند در اصل
 نشان خدودگی آن‌هاست که اکنون هم در آن‌ها چسبیده
 استفاده قرار می‌گیرد.

گردشگاه گرانند ژات، اثر: ژورژ سورا (۱۸۵۹ - ۱۸۹۱)
موزه متروپولیتن، نیویورک از نمونه‌های اولیه تابلو (شکل ۱۶۶).

سورا می‌کوشید تا جنبش امپرسیونیسم را به وضع دلخواهش درآورد و از هر لحاظ آن را حمایت می‌کرد و سعی داشت تا به شیوه امپرسیونیسم اصولی دقیق و ساختمانی محکم و استوار بدهد. او می‌خواست تکه‌های نامنظم رنگ را که نقاشان امپرسیونیست (مانند مانه) به کار می‌بردند، با توجه به قوانین فیزیکی رنگ دسته‌بندی کند و رنگ‌های درخشان را با ترکیبی ساده به کار برد تا با مشاهده آن‌ها رنگ دلخواهش را به دست آورد.

سورا بیش از هر چیز به ویژگی رنگ‌های مکمل نظر داشت و اثر نهایی ترکیب آن‌ها را که منجر به خاکستری می‌شود، در نظر داشت. وی همچنین به مطالعه منطقی فرم پرداخت و در نقاشی‌هایش ساختمان خاصی ایجاد کرد.

در تابلوی گردشگاه گرانند ژات، پس از تضاد تاریکی و روشنی که در درجه اول اهمیت است، رنگ‌های مکمل با سطوحی دقیق و حساب شده درخششی فوق‌العاده دارند. رنگ‌های پلان اول تاریک‌اند. پلان بعدی که در حالت تضاد با پلان اول قرار دارد، از رنگ‌های زرد و سبز شفاف تشکیل شده است.

سالای تابلو را رنگ‌های سبز تیره پر کرده است. در پلان عقب تابلو، شاخ و برگ تاریک درختان با حالتی افقی، صحنه بالای تابلو را پوشانیده است و فیگورهای ایستاده و نشسته و تنه درختان با رنگ‌های تیره و روشن، پلان اول را به پلان آخر ارتباط داده‌اند.

سطوح رنگ‌ها تجزیه شده و با نقاط ریز در سطح تابلو به جنبش افتاده‌اند. رنگ بعضی فیگورهای بنفش با زردی زمینه، و قرمزها با سبزه‌های اطراف خود به حالت تضاد مکمل قرار گرفته‌اند. با وجودی که رنگ‌ها زنده‌اند و در بعضی قسمت‌ها به تنهایی به کار برده شده‌اند، فضای کلی تابلو آرام و ساکت است.



شکل ۱۷ - گردشگاه گراند ژات، ژرژ سورا، موزه متروپولیتن، نیویورک.

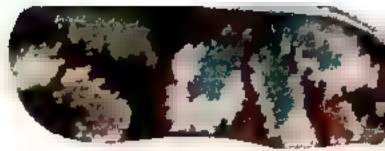
کره رنگ‌ها و ستاره رنگی

به صورت نصف النهار و مدار مشخص شده است. دسته‌بندی رنگ‌ها تنها نیازمند شش مدار و دوازده نصف النهار است. در سطح این کره رنگ، دایره‌های متحدالمرکزی رسم می‌کنیم و بدین ترتیب هفت منطقه به وجود می‌آوریم. آن‌گاه، دوازده نصف النهار عمود بر این شش منطقه مداری متحدالمرکز را از قطبی به قطب دیگر رسم می‌کنیم. در منطقه استوایی این کره، دوازده چهارضلعی هم‌شکل به دست می‌آید. در این چهار ضلعی‌ها، رنگ‌های خالص دوازده گانه دایره رنگی را قرار می‌دهیم. بنابراین، دو منطقه ایجاد می‌شود: یکی منطقه بین رنگ سفید مرکزی و دوازده چهارضلعی قسمت مرکز، و دیگر قسمت خارجی شکل و منطقه استوایی آن. خط استوایی کره را به دو قسمت تقسیم می‌کند: قسمت نخست، به طرف قطبی که سفید است، تغییرمایه‌های رنگی می‌گیرد و قسمت دیگر از خط استوایی شروع می‌شود و به جانب قطب سیاه رنگ، تغییرمایه‌های تیره به خود می‌گیرد. شکل ۱۷۸ کره رنگ را به صورت گسترده نشان می‌دهد. دوازده رنگ خالص دایره رنگی دارای یک میزان روشنی نیستند. بنابراین، درجات رنگ‌مایه‌های تیره باید با هم منطبق شوند. زرد خالص، روشن‌ترین رنگ دایره رنگی است. زمانی که این رنگ با سفید روشن‌تر شود، تغییرمایه‌های آن بسیار به هم نزدیک است. چنان‌چه به طرف تیرگی برود، به زودی تغییر شکل می‌دهد و تغییرمایه‌های آن به خوبی از یکدیگر متمایز می‌شوند. بنفش، تیره‌ترین رنگ خالص دایره رنگی است و تغییرمایه‌های آن با سفید با هم اختلاف فاحشی دارد، ولی تغییرمایه‌های آن با رنگ سیاه بسیار اندک است. شکل ۱۷۹ یک منظره استوایی از کره رنگ را نشان می‌دهد. این منطقه استوایی شامل رنگ‌های خالص است و از آن با دو درجه درخشش تا سفید قطبی فاصله است. بین مرکز کره و قطب سفید، رنگ‌های استوایی با سفید مخلوط شده، دو درجه روشن‌تر شده‌اند. برای آن‌که بدانیم در داخل کره رنگ چه می‌گذرد (قسمت پشت کره)، باید قسمت‌هایی را تفکیک کنیم.

پس از آزمایش‌های گوناگون درباره تأثیرات بالقوه رنگ‌ها در هفت نوع تضاد رنگی، اکنون کوشش خواهیم کرد تا طرح جامعی از دنیای رنگ‌ها عرضه کنیم. در شکل ۸۲، از سه رنگ اولیه زرد، آبی و قرمز یک دایره دوازده رنگی به وجود آوردیم. دایره رنگی برای دسته‌بندی رنگ‌ها جامع و کامل نیست؛ بنابراین، به جای یک دایره رنگی به کره رنگ نیازمندیم. بنا به گفته فیلیپ اتو رانگ (Philippe Otto Runge) کره رنگ مناسب‌ترین طرح برای نشان دادن ویژگی‌ها و وجوه گوناگون دنیای رنگ است. در واقع، کره رنگ شکلی اساسی و جامع است که کامل‌ترین نمونه تقارن را به دست می‌دهد. این شکل ما را در شناخت قوانین و اصول رنگ‌های مکمل و ایجاد روابط بین رنگ‌های کروماتیک و سیاه و سفید یاری می‌کند. چنان‌چه کره رنگ را با رنگ‌های شفاف ترسیم کنیم، هر رنگی مربوط به نقطه‌ای خاص می‌شود و جای معین و ثابتی روی مدارهای کره رنگ خواهد داشت. تقسیمات کره رنگ



نکۛ ۛۛۛ



شکل ۱۸۱ سطح افقی کره رنگ را از استوا نشان می‌دهد. در این شکل که کره را برش افقی داده‌ایم، هسته مرکزی را به رنگ خاکستری خشی می‌بینیم که با دوایر رنگی دیگر حول آن قرار گرفته‌اند. دو لایه بین رنگ‌های خاکستری و رنگ‌های خالص، با رنگ‌های مکمل پر شده است. رنگ‌های خالص در قسمت خارجی استوایی هستند، در دو قطب بالایی و پایینی سفید و سیاه قرار دارند و در نهایت، رنگ خاکستری به جای محور دو قطب سیاه و سفید است که در حقیقت حاصل ترکیب رنگ‌های مکمل دایره رنگ است و در این شکل به جای خط استوایی آمده است. شیوه ترکیب رنگ‌های متضاد مکمل، درست مانند شکل‌های ۱۲۳ تا ۱۳۵ است که در قسمت تضاد مکمل آمده است.

شکل ۱۸۲ برشی عمودی از کره رنگ را نشان می‌دهد که از قسمت قرمز و نارنجی و آبی و سبز جدا شده است. اگر به قسمت استوایی این شکل نگاه کنیم، رنگ آبی و سبز را در سمت چپ و قرمز و نارنجی را در سمت راست به حالت اشباع می‌بینیم. رنگ‌های دو طرف استوا به حالت اشباع هستند. در دو قطب این شکل نیز سیاه در پایین و سفید در بالا قرار دارد. رنگ بین این دو نقطه با پنج تنالیت از خاکستری به سفید رسیده است. بنابراین، هفت پله رنگی بین سفید و سیاه وجود دارد. بین قرمز و آبی نیز با هفت تنالیت با ترکیبات رنگی مکمل رنگین شده که در وسط با محور دو قطب برخورد کرده است. برای تجربه کامل‌تر، می‌توان دو رنگ مکمل را از سطح کره برگزید و با ترکیب آن‌ها با قطب‌های سیاه و سفید به نتایج جامع‌تری رسید. درجات متعدد رنگ باید در هر سطحی با شفافیت یکنواخت جور شوند. کاتالوگ رنگی ما با ترکیب و رنگ‌آمیزی تمام قسمت‌های افقی و عمودی کره رنگ کامل خواهد شد.

قسمت‌های افقی استوایی کره رنگ، رنگ‌های خالص دایره رنگ‌اند. قسمت‌های عمودی ترکیبی از همان دوازده رنگ با سفید و سیاه است که شامل تغییر مایه‌های رنگ‌های مکمل

می‌شود. تمام این تجربه‌ها حساسیت ما را در برابر شناخت رنگ‌مایه‌ها قوی‌تر ساخته و ما را در شناخت میزان تاریکی و روشنایی رنگ‌ها، میزان اشباع آن‌ها و امکانات رنگی بیش‌تر می‌کند. موارد زیر نکاتی است که کره رنگ به ما آموزش می‌دهد:

۱- ترکیب رنگ‌های طیفی خالص که روی سطح استوایی کره رنگ قرار دارند؛

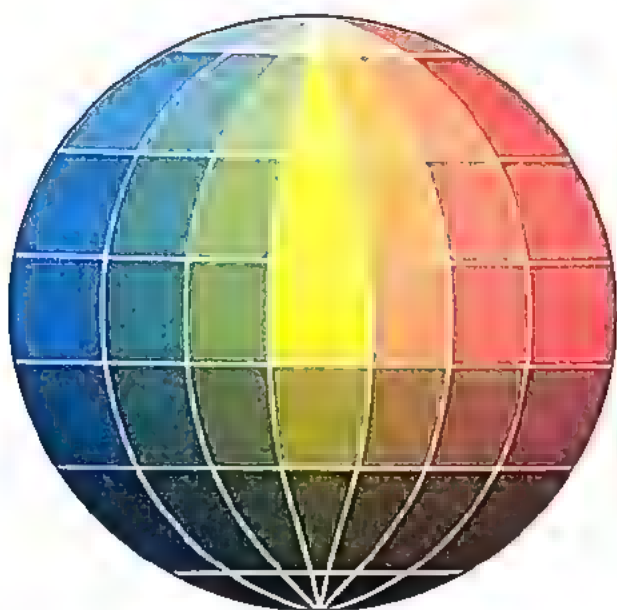
۲- ترکیب رنگ‌های طیفی خالص با سیاه و سفید؛

۳- ترکیب رنگ‌های زوج مکمل که در برش افقی کره مشخص می‌شود؛

۴- ترکیب رنگ‌های زوج مکمل که به سمت نقطه‌های سیاه و سفید کره رنگ (دو قطب) رقیق یا غلیظ شده‌اند و در برش عمودی نمایش داده شده است.

فرض کنیم یک سوزن دو طرفه داریم و در امتداد مرکز کره رنگ قرار می‌دهیم. اگر سوزن را در نقطه‌ای از کره رنگی فروبریم که از مرکز آن بگذرد، در سمت مقابل، از رنگ مکمل آن می‌گذرد. بنابراین، اگر یک طرف سبز باشد، طرف دیگر آن قطعاً رنگ مکملش، یعنی قرمز خواهد بود. همچنین، اگر یک طرف نارنجی باشد، سمت دیگر آبی می‌شود. بدین ترتیب، نه‌تنها رنگ‌های متضاد و متقابل همدیگر را نشان می‌دهند، بلکه تمام درجات و رنگ‌مایه‌های آن‌ها مکمل یکدیگر خواهند بود.

شکل ۱۸۳ هر پنج اصل تغییرات بین دو رنگ متضاد را نشان می‌دهد. حال، اگر با یک زوج رنگی مکمل شروع کنیم (مثلاً با نارنجی و سبز آبی) و نقطه میانی آن‌ها را تعیین کنیم، ابتدا دو حوزه رنگ مشخص می‌شود. در برابر نارنجی که در محل استوایی کره قرار دارد، آبی قرار گرفته است. قرمز و بنفش نیز با رنگ‌های زرد و سبز همین رابطه را دارند. این رابطه افقی با دنبال کردن قطری کره رنگ از نارنجی تا آبی برقرار است. در همان منطقه، رنگ‌هایی با ترکیب زوج‌های مکمل درجه دوم به دست می‌آیند که نتیجه ترکیب آن‌ها متماثل به خاکستری است و خاکستری آن‌ها کمرنگ‌تر از خاکستری‌ای



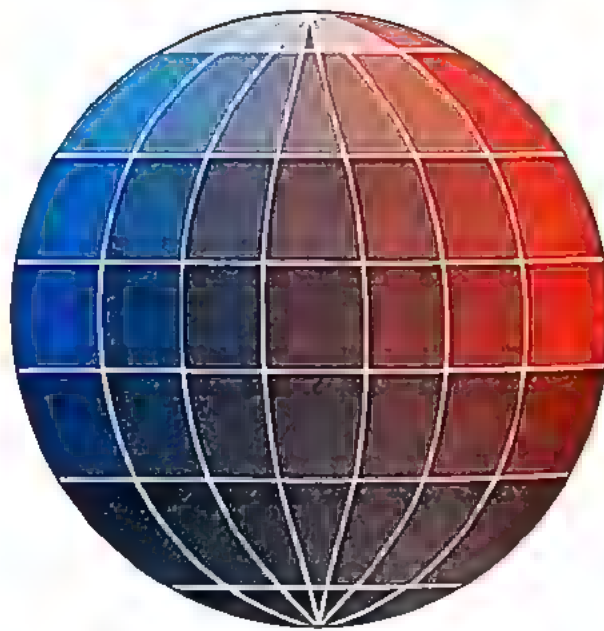
شکل ۱۷۹



شکل ۱۸۰



شکل ۱۸۱



شکل ۱۸۲

است که در اثر ترکیبات رنگ‌های مکمل درجه اول حاصل می‌شود.

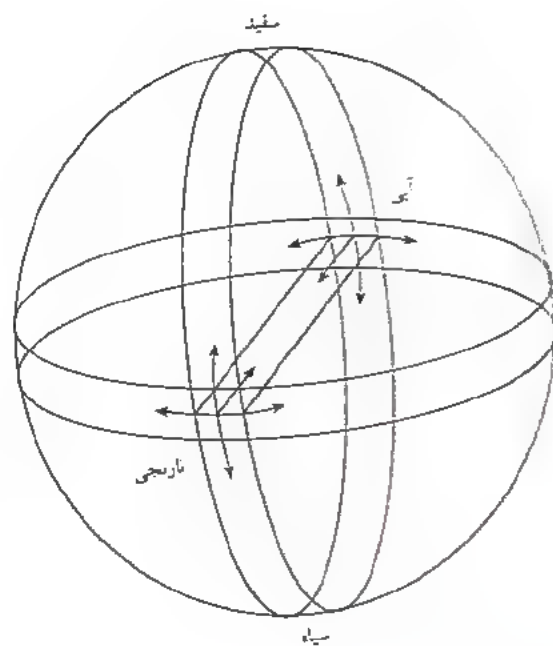
بین نارنجی و آبی که دو امتداد یک محور هستند، پنج رنگ با درجات مختلفی از ترکیب این دو رنگ مکمل (نارنجی و آبی) وجود دارد. این پنج رنگ کوتاه‌ترین فاصله بین آبی و نارنجی در کره رنگ است. البته این گونه طبقه‌بندی سیستماتیک و دسته‌بندی تضادهای رنگی کامل نیست. با این شیوه، تنها با امکانات مختصری از ترکیبات رنگی آشنا می‌شویم که زیاد هم پیچیده نیستند. پیچیدگی زمانی است که به دنیای جداگانه هر یک از رنگ‌ها پی ببریم. بنابراین، باید برای شناخت اساسی رنگ‌ها و جلوه و شادو آن‌ها کوشش بیش‌تری داشت.

هماهنگی و تنوع رنگ‌ها

با مطابقت رنگ‌ها با هم می‌توان آن‌ها را براساس قوانینی محدود دسته‌بندی کرد و به‌عنوان پایه و اساس، در ترکیبات رنگی به‌کار برد. از آن‌جا که معرفی تمام امکانات رنگی در این‌جا ممکن نیست، تنها به توضیح روابط هماهنگی بین آن‌ها خواهیم پرداخت. روابط هماهنگی بین رنگ‌ها، ممکن است با دو یا سه یا چهار یا تعداد بیش‌تری از رنگ‌ها برقرار شود. بنابراین، گفته می‌شود رابطه بین دو رنگ، سه‌رنگ، چهار رنگ یا بیش‌تر.

۱- زوج‌ها

در میان دوازده نوع رنگ دایره رنگی، دو نوع رنگ‌های متقابل قطری و متضاد هم وجود دارند که خاصیت کامل‌کنندگی دارند. این‌ها به‌صورت زوج‌های رنگی هارمونیک به‌شمار می‌آیند و عبارت‌اند از: (سبز و قرمز)، (آبی و نارنجی) و (زرد و بنفش) که نخستین زوج‌های مکمل هستند. حال اگر به کره رنگ مراجعه کنیم، خواهیم دید که شمار زوج‌های هارمونیک نامحدود است. در صورتی که هر رنگی را با درجه معینی انتخاب کنیم، رنگ متقابلش نیز با همان شدت در کره رنگ قرار دارد.

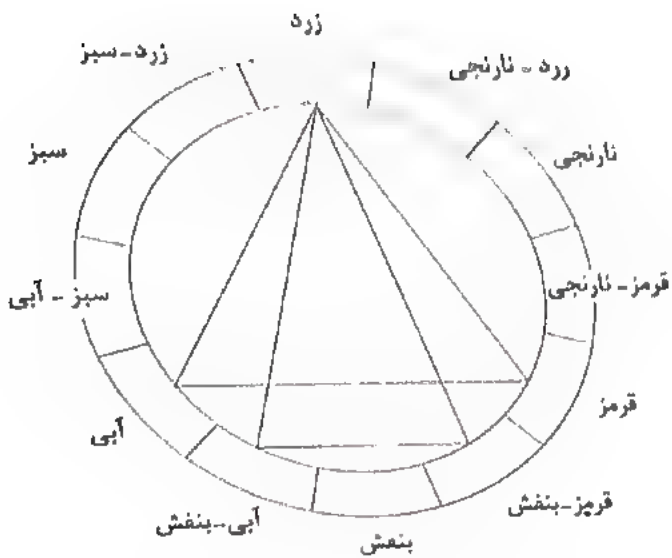


شکل ۱۱۳

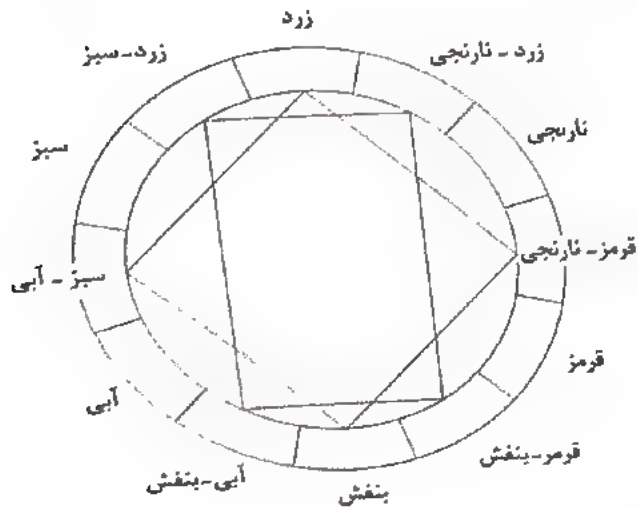
۲- مجموع سه تایی ها (سه وجهی)

اگر سه رنگ از دایره رنگ را چنان برگزینیم که در روی رأس های مثلث متساوی الساقین قرار داشته باشند، هارمونی سه تایی ایجاد می شود. از این جمله می توان رنگ های زرد، قرمز و آبی را در نظر گرفت که صاف ترین و پر قدرترین رنگ ها هستند و در روی دایره رنگ یک مثلث متساوی الاضلاع را تشکیل می دهد (مطابق شکل ۱۸۴).

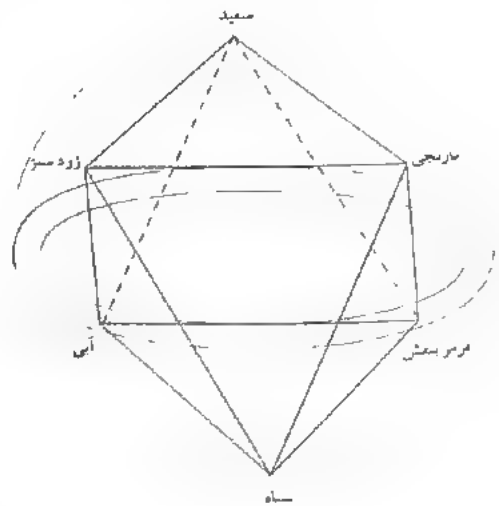
رنگ های درجه دوم، یعنی نارنجی، بنفش و سبز هم مثلث دیگری را تشکیل می دهند. به همین ترتیب: (زرد نارنجی، قرمز بنفش، آبی سبز) و (قرمز نارنجی، آبی بنفش و زرد سبز) از مجموعه های سه تایی دایره رنگ هستند که به شکل مثلث در دایره رنگ قرار گرفته اند. چنانچه یکی از دو رنگ مکمل را تغییر دهیم (زرد به بنفش) خواهیم داشت: (زرد - آبی بنفش - قرمز بنفش) یا (بنفش - زرد نارنجی - زرد سبز). این



شکل ۱۸۴



شکل ۱۸۵



شکل ۱۸۶

وجهی‌ها به دست می‌آید.

۴ - شش گوشه‌ها (شش وجهی)

شش گوشه‌ها را در دو دسته مختلف به دست می‌آیند. در دایره، یک شش وجهی را بیش‌تر در یک مربع و یا یک مثلث می‌توان رسم کرد. هر سه زوج مکمل تشکیل یک هارمونی شش گوشه‌ای را می‌دهند. در دایره رنگ دو شش گوشه وجود دارد:

سبز - قرمز - آبی - بنفش - زرد - نارنجی

زرد سبز - قرمز شش - فیروزه نارنجی - آبی بنفش - زرد

نارنجی.

اگر این دو شش وجهی را در دایره رنگ بچرخانیم، تعداد بی‌شماری از مجموعه‌های شش تایی رنگ‌مایه‌های رقیق و غلیظ به دست می‌آوریم. شیوه دیگر به دست آوردن ترکیبات شش وجهی هارمونیک، افزودن سیاه و سفید به چهار رنگ اصلی و خالص است. با چرخاندن مربع حول محور سیاه و سفید تعداد بسیار زیادی رنگ‌های شش عددی خواهیم داشت که همگی دارای هارمونی‌اند. در شکل ۱۸۶، مجموعه‌ای شش تایی وجود دارد که دو تایی آن‌ها سفید و سیاه هستند و چهار رنگ دیگر در چهار رأس چهار ضلعی قرار دارند که می‌توانند حول محور سیاه و سفید بچرخند.

می‌توان به جای مربع، از مستطیل استفاده کرد و با در نظر گرفتن یک مجموعه سه تایی به صورت مثلث و اضافه کردن سیاه و سفید، مجموعه پنج تایی هماهنگی خواهیم داشت. از جمله: (زرد - قرمز - آبی + سیاه و سفید) یا (نارنجی - بنفش - سبز + سیاه و سفید).

حال که اصولی از رنگ‌های هارمونیک را شناخته‌ایم، باید بدانیم که این اصول بسیار مهم‌اند که اساس کمپوزیسیون‌های رنگی قرار می‌گیرند و نباید رنگ‌ها را اختیاری و بدون دقت انتخاب کرد. شیوه‌ها را سوژه‌ها تعیین می‌کنند، خواه انتزاعی خواه تصویری. منظور جری این نیست که با در نظر گرفتن تأثیر نیرومند رنگ‌ها و انتخاب درست آن‌ها به کار هنری مشغول

مجموعه‌های سه تایی نیز دارای همان کیفیت هارمونی و مثلث‌های متساوی الساقین هستند (شکل ۱۸۷).

چنانچه همین مثلث‌ها دور محور دایره مرکزی بچرخند، رأس‌های هر دو مثلث رنگ‌های هارمونیک را نشان می‌دهند. در دایره رنگ شکل ۱۸۶، قسمت بالایی سفید و بخش تحتانی سیاه است. حال، اگر یکی از رأس‌های مثلث در رأس سفید قرار گیرد، دو رأس دیگر در مقابل زوج مکمل قرار می‌گیرند. یعنی مشاهده مثلث خطی است که از مرکز دایره می‌گذرد و رنگ‌های سه تایی (سفید در رأس - آبی سبز - نارنجی) مشخص می‌شود. اگر به جای سفید، سیاه باشد مجموعه (سیاه - آبی روشن - نارنجی روشن) به دست می‌آید. در این ترکیبات رنگی، افزون بر تضادهای مکمل، تضاد تاریک و روشن هم مطرح است.

۲ - مجموع چهار تایی‌ها (چهار وجهی)

چنانچه از میان دوازده رنگ دایره رنگ، دو زوج مکمل را انتخاب کنیم و رأس‌های آن‌ها را به هم وصل کنیم، مربع و مربع مستطیلی به دست می‌آید که رنگ‌های زیر را نشان می‌دهد (شکل ۱۸۵):

زرد - بنفش - قرمز نارنجی - آبی سبز

زرد نارنجی - آبی بنفش - زرد سبز

نارنجی - آبی - قرمز بنفش - زرد سبز

به همین ترتیب، رنگ‌های چهارگانه فراوانی را می‌توان از مجموع زوج‌های مکمل به دست آورد، از جمله:

زرد سبز - قرمز بنفش - زرد نارنجی - آبی بنفش

زرد - بنفش - نارنجی - آبی

سومین شکل هندسی برای هارمونی چهار وجهی، دوزنقه است (دو ته رنگ مجاور همیشه رویه‌روی دو ته رنگ مجاور مکمل قرار می‌گیرند که در ضمن، خاصیت رنگ‌های هم‌زمان را دارند). در شکل ۱۸۵، با چرخاندن شکل کثیرالاضلاع داخل دایره رنگ حول مرکز دایره، تعداد زیادی از همان چند

شویم و به تضادهای رنگی و تقابل رنگ‌ها بی‌توجه نباشیم. در شکل ۸۷، کنار هم قرار دادن رنگ‌های اولیه قرمز، آبی و زرد نسبت‌های خاص رابطه آن‌ها را با یکدیگر مشخص کرده است. در این شکل هماهنگی رنگی با نسبت‌های معینی به وجود آمده که می‌تواند با تنوعات بی‌شماری مطرح شود. نمونه این حالت‌ها آن است که رنگ زرد به وسیله آبی و قرمز محدود شود؛ یا قرمز به وسیله زرد؛ یا آبی به وسیله زرد یا قرمز در شکل ۱۸۸، روابط تهنرنگ‌های اصلی با پیوستن درجات نزدیک به هم نشان داده شده است.

شکل ۱۷۶ رابطه بین رنگ‌های مسلط را با رنگ‌های خالص و ولیه نشان می‌دهد. در این جا، میزان کیفیت رنگ‌ها معلوم می‌شود. در شکل ۱۹۰، رابطه بین رنگ‌های تاریک و روشن معلوم است و به تضاد تاریک و روشن تأکید شده است.

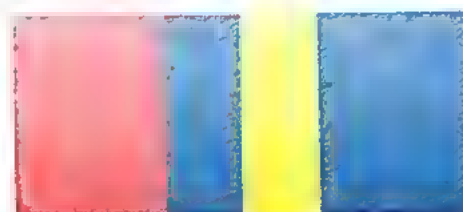
در شکل ۱۹۱، سه تهنرنگ روشن با درخشش یکسان در کنار هم آمده‌اند و رنگ‌های اصلی به مقدار کم در میان سطوح رنگ‌مایه‌های دیگر احاطه شده‌اند. در این جا، هارمونی بین سطوح رنگ‌ها دایر است. این گونه تضادها همیشه کاربرد دارد. اگر یک رنگ به مقدار زیاد مسلط باشد، با قدرت بیش‌تری جلوه کرده، نمودی منحصربه‌فرد خواهد داشت.

در ادامه، می‌توان رنگ‌های خالص را در کنار رنگ‌های نزدیک به هم جابه‌جا کرد تا مکمل‌های جدیدی به وجود آید. مثلاً، می‌توان به جای زرد، (زرد سبز و نارنجی به جای زرد) یا (آبی - سبز و آبی بنفش) را به جای آبی و (قرمز - نارنجی و قرمز بنفش) را به جای قرمز قرار دهیم. در این جا، مجموعه رنگ‌های سه‌وجهی به مجموعه چهارتایی توسعه می‌یابد که به افزایش تنوعات رنگی به مقیاس وسیع‌تر می‌انجامد.

منظور از این آزمایش‌ها این است که تئوری هارمونی یا نظریه هارمونی صرفاً نمی‌تواند مانع تخیل باشد، بلکه راهنماهایی هستند که برای کشف شیوه‌های نو و امکانات جدید برای بیان مفاهیم رنگ‌ها و کاربرد آگاهانه آن‌ها در آثار هنری به کار گرفته می‌شوند.



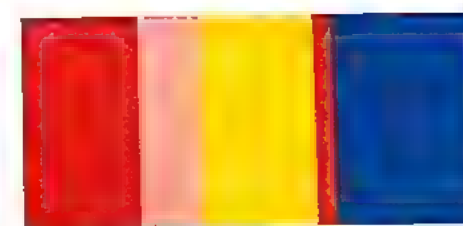
شکل ۱۷۶



شکل ۱۸۸



شکل ۱۸۹



شکل ۱۹۰



شکل ۱۹۱

فرم و رنگ

و هم خاصیت است. مشتقات مثلث، لوزی و دوزنقه و شکل دیگران هستند که وزن و سنگینی خاصی دارند و می‌توانند نماد اندیشه و تفکر باشند و روشنی آن‌ها به اندازه رنگ زرد است.

دایره: حرکتی پایدار و دورانی روی سطح است. دیدن دایره به انسان حالت سستی می‌دهد، در حالی که مربع احساس شدت و خشونت را به وجود می‌آورد. دایره با حرکت نرم و صافی که دارد، نماد روح و روان است. چینی‌های قدیم دایره را برای نشان معابد و مربع را برای نمایش کاخ‌های شاهان به کار می‌بردند. دایره نماد خورشید در نجوم است که نقطه‌هایی را در وسط آن قرار می‌دادند.

شکل‌های منحنی، بیضی، تخم مرغی و امواج شکل‌های شلجی دارای کاراکتر دایره هستند. رنگی که با دایره و خصوصیات آن برابری می‌کند، آبی صاف و شفاف است. رنگ آبی ایجاد آرامش می‌کند و مانند دایره عمق و فضای معنوی دارد.

به‌طور خلاصه می‌توان گفت: مربع، سکون و آرامش را نشان می‌دهد؛ مثلث، اندیشه، فکر و حرکت؛ و دایره، مفهوم روح و روان و ابدیت را نشان می‌دهد.

اگر بخواهیم اشکالی برای رنگ‌های درجه دوم در نظر بگیریم، باید برای دوزنقه، رنگ نارنجی، برای سبز، مثلثی که دارای اضلاع منحنی است و برای بنفش، شکل بیضی ناقص را انتخاب کنیم.

مطابق شکل ۱۹۲، تطبیق و مقایسه این رنگ‌ها و شکل‌ها دو جنبه دارد که هر یک دارای معانی مشترک و گویایی است. ارتباط فرم و رنگ در آثار هنری امری بدیهی و واضح است. هنگامی که آن‌ها با هم تلاقی می‌کنند، درهم می‌آمیزند تأثیراتشان افزایش می‌یابد. تابلویی که بیان اصلی آن بر عهده رنگ است باید فرم‌هایش مطیع و هماهنگ رنگ باشد. همچنین، در تابلویی که فرم در آن بیش‌تر مطرح است، رنگ‌ها بر مبنای فرم انتخاب می‌شوند. هنرمندان گویست توجه خاصی

تا به حال کوشش نموده‌ایم تا توری‌ها و مفاهیم مختلف رنگ‌ها را بشناسیم و استعدادهای جلوه‌های پرمعنی هر کدام را دریابیم. در این‌جا لازم است به فرم‌ها و شکل‌ها در رابطه با رنگ اشاره‌ای بکنیم و ارزش‌های آن‌ها را که هم حسی هستند هم ذهنی بشناسیم. فرم و رنگ، مفهوم و بیان یکدیگر را تقویت می‌کنند. سه شکل اصلی مربع، مثلث و دایره را با سه رنگ اصلی قرمز، زرد و آبی نشان خواهیم داد.

(مربع: در مربع، دو جوهر اصلی فرم، یعنی دو خط افقی و دو خط عمودی، همدیگر را قطع می‌کند که طول و عرض آن برابر است. مربع نماد مادیت است. سنگینی و سختی فراوانی دارد. در خط هیروگلیف مصری، برای نمایش زمین به کار برده شده و دارای تمام خصوصیات مادی زمین است. سابقه تاریخی این شکل را به یونانی‌ها نسبت می‌دهند. مربع دارای خصوصیتی است که می‌توان آن را با رنگ قرمز موافق دانست. وزن و تاریکی قرمز با زیبایی و سختی مربع برابری می‌کند. مثلث: با تقاطع سه خط مورب به وجود می‌آید. مفهوم جنگ‌جویی و حمله و تعرض را می‌رساند و با رنگ زرد برابر

به مسئله فرم داشته‌اند و برای همین، عملکرد رنگ در کارشان محدود است. نقاشان اکسپرسیونیست نیز همانند فوتوریست‌ها رنگ و فرم را برای بیانی رساتر به کار گرفته‌اند. امپرسیونیست‌ها نیز شبیه تاشیست‌ها به رنگ نقشی مهم‌تر داده‌اند.

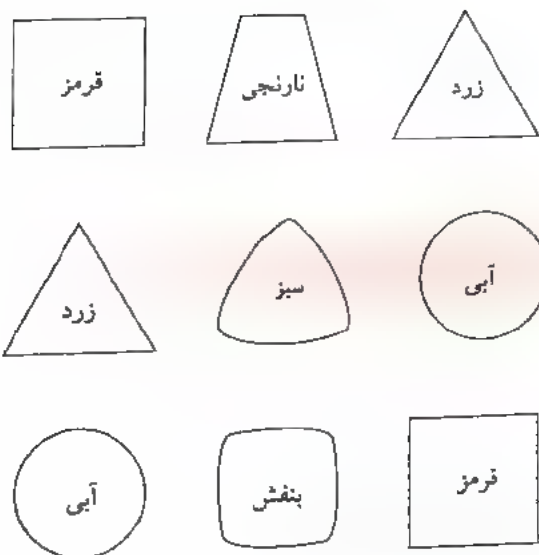
تمام نکاتی که درباره ذهنیت رنگ گفته شد، برای فرم نیز صادق است. سرشت آدمی به هر شخصی صفات مشخصی را داده است. در زمینه خط‌شناسی، به ارتباط مستقیم ذهن و خط نویسنده آگاهیم. لیانگ‌کای و برخی از استادان بزرگ پا را از این فرائز بهادند. آنان برای اصالت و روش‌های فردی ارزش زیادی قائل نبودند و در هنر به جست‌وجوی وضعیت مطلق بودند و سعی داشتند تا به هر تم، بیانی از فرم بدهند که ارزش عمومی داشته باشد.

سبک تابلوهای لیانگ‌کای چنان متنوع است که تشخیص آثار او آسان نیست. و فرم‌های ابژکتیو (عینی) به گونه‌ای بسیار عالی خصوصیات سوپژکتیوی (ذهنی) تابلوهای او را تحت‌الشعاع قرار داده است.

نقاشی امکانات بسیاری را به صورت عینی فراهم می‌آورد. این امکانات جنبه‌های فضایی، توزیع وزن‌ها، رنگ‌ها و سطوحی هستند که آزادانه انتخاب شده‌اند. ارزش‌های رنگی و درجات آن و بافت نیز از عناصر مهم تابلو به‌شمار می‌آیند.

در اروپا ماتیاس گرانوالد سعی کرد تا به ارزش‌های «عینی» رنگ و فرم دست یابد. نقاشان دیگری مانند کتراد ویتس و ال‌گرکو در به‌کارگیری رنگ‌ها به صورت ابژکتیوی (عینی) مهارت داشتند، ولی در به‌کارگیری فرم «ذهنی» عمل می‌کردند. جرج دلاتور نیز رنگ و فرم را به‌طور مساوی در نظر داشت و در نهایت، وان‌گوگ با دیدی «ذهنی» به رنگ‌ها و فرم‌ها می‌نگریست.

شکل ۱۹۲



اثر فضایی رنگ

می‌دهیم. این آزمایش با تضاد هم‌زمان و همپایه شباهت دارد. تمرین را با شش رنگ اصلی آغاز می‌کنیم.

از سال ۱۹۱۵، تحقیق درباره تأثیرات فضایی و عمق رنگ‌ها نشان داد که شدت عمق شش رنگ اصلی در زمینه سیاه با اندازه‌های طلایی مناسبت دارد.

تقسیم یک طول بنا به قانون اعداد طلایی بدین گونه است که نسبت قطعه کوچک به قطعه بزرگ، مانند نسبت قطعه بزرگ به تمام آن طول است. اگر نقطه C روی خط AB محل تقسیم باشد، بنابر قانون نسبت‌های طلایی، رابطه AC به BC مانند CB به AB است. کوتاه‌ترین طول، یعنی AC، طول صغیر و CB طول کبیر نامیده می‌شود.

اما در مورد رنگ‌ها: هنگامی که نارنجی بین درجات عمق زرد - قرمز قرار می‌گیرد، نسبت عمق رنگ‌ها یعنی زرد - نارنجی و نارنجی - قرمز، مانند نسبت صغیر به کبیر است. به همین ترتیب، رنگ زرد - قرمز - نارنجی و رنگ قرمز - زرد - آبی همان نسبت را دارند و رنگ‌های زرد - قرمز و رنگ‌های قرمز - آبی نیز از نظر فضا دارای همان نسبت طلایی هستند؛ درست مانند رنگ‌های زرد - سبز و رنگ‌های سبز - آبی که رابطه کبیر به صغیر و نسبت طلایی دارند.

در شکل ۱۹۳، زرد، قرمز نارنجی و آبی در زمینه سیاه قرار گرفته‌اند و در شکل ۱۹۴، همان رنگ‌ها در زمینه سفید واقع شده‌اند. در زمینه سیاه، عمق رنگ‌ها چنین است: زرد به سرعت رو به جلو می‌آید و قرمز کم‌تر به جلو تحرک دارد؛ و آبی رو به عقب و به طرف عمق فرو می‌رود. در زمینه سفید، تأثیر رنگ‌ها معکوس است. آبی به جلو تاخت می‌کند و قرمز از آن جلو می‌زند. زرد با آن که از سفید جدا می‌شود ولی به آبی و قرمز نمی‌رسد.

رابطه درجات عمق و فضای رنگ‌های زرد - قرمز - نارنجی و رنگ‌های قرمز - نارنجی - آبی در این جا مانند نسبت کبیر به صغیر است. البته این حالت فضایی رنگ‌ها با نظم و ترتیب آن‌ها ارتباطی ندارد. مثلاً، چنانچه تصاویر را از ۹۰ تا

اثر فضایی رنگ وابسته به عوامل گوناگونی است. نیرو و قدرت رنگ در خود رنگ نهفته است. این ویژگی در تاریکی و روشنی، سردی و گرمی، درجه اشباع و میزان وسعت سطوح رنگ‌ها وجود دارد. اثر بُعد و فضای رنگ‌ها را می‌توان با روی هم قرار دادن با ترکیب‌شان ایجاد کرد. چنانچه شش رنگ زرد، نارنجی، قرمز، بنفش، آبی و سبز را کنار هم و بدون فاصله در زمینه سیاه قرار دهیم، رنگ زرد رو به جلو می‌آید و سایر رنگ‌ها در فاصله دورتری قرار می‌گیرند. جلوترین رنگ در این مجموعه، زرد است، در حالی که بنفش در دورترین فاصله قرار می‌گیرد. سایر رنگ‌ها نیز در فاصله بین این دو رنگ خودنمایی می‌کنند.

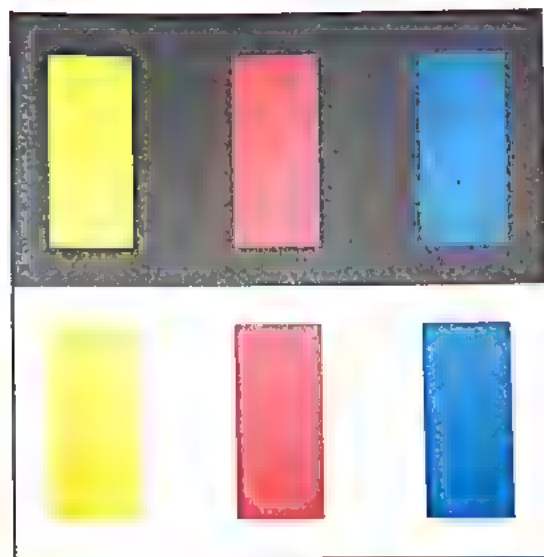
زمینه اگر سفید باشد، بر سنگینی و عمق رنگ‌ها می‌افزاید. در زمینه سفید، رنگ بنفش رو به جلو می‌آید تا با رنگ زرد، خود را همپایه سازد. این آزمایش نشان می‌دهد که زمینه پشت رنگ‌ها، اثر شدیدی روی عمق و فضای آن‌ها دارد. برای آشنایی بیشتر با بُعد و فضای رنگ‌ها، آزمایش دیگری انجام

۱۸۰ درجه بچرخانیم، نظم و ترتیبشان به هم می خورد ولی حالت فضایی آنها تغییر نمی کند. این حالت درست مانند عادت به خواندن و نوشتن از چپ به راست (یا راست به چپ) است که خواندن را شدت می دهد ولی درجات عمق را تعبیر نمی دهد.

تمام تون های روشن در زمینه سیاه، با توجه به درجه روشنی خود به جلو رانده می شوند. در زمینه سفید، اثر معکوس است. تون های روشن در زمینه سفید ثابت می مانند و تون های تیره بنابه درجه تاریکی خود به جلو حرکت می کنند. اگر از میان رنگ های سرد و گرم، دو رنگ را با درخششی بکنواخت در نظر بگیریم، همیشه رنگ های گرم به جلو و رنگ های سرد به عقب حرکت می کنند و هرگاه تضاد تاریک و روشن به آنها اضافه شود، شدت عمق بیشتر می شود یا از بین می رود. اگر آبی - سبز و قرمز - نارنجی با شدتی بکنواخت در زمینه ای سیاه قرار گیرند، آبی - سبز به عقب می رود و قرمز - نارنجی به جلو می آید. چنانچه قرمز - نارنجی روشن شود، باز هم جلو می آید. اگر کمی رنگ سبز - آبی را روشن کنیم، اثر عمق آن به اندازه قرمز - نارنجی می شود و با روشن کردن بیشتر آن خواهیم دید که سبز - آبی از قرمز - نارنجی هم جلوتر می آید.

اثر فضایی رنگ ها در تضاد کیفیت مؤثر است. مثلاً، یک رنگ خالص در مقایسه با رنگ دیگری با همان درجه روشنی، پیش تر به جلو می آید. به محض آن که تضاد تاریک و روشن یا تضاد سرد و گرم به میان آید، همه چیز تغییر می کند.

تأثیر سطوح رنگ ها نیز در اثر فضایی رنگ ها و عمق آنها دخالت دارد. چنانچه بر سطح وسیع قرمز رنگی، یک سطح کوچک زرد بیفزاییم، قرمز همانند زمینه عمل می کند و زرد را به جلو می راند. برعکس، اگر در زمینه زرد، لکه های کوچک قرمز قرار دهیم، رابطه فضایی معکوس می شود و رنگ زرد مهم تر از قرمز جلوه می کند. اگر بخواهیم در مورد تمام امکانات هماهنگی رنگ ها مانند اثر فضایی آنها بحث کنیم،

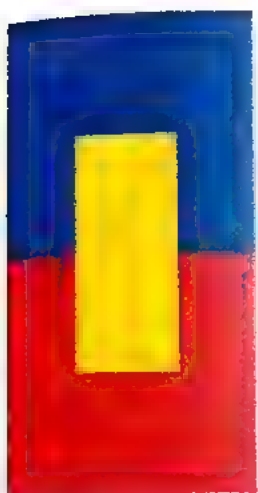


شکل ۱۹۳

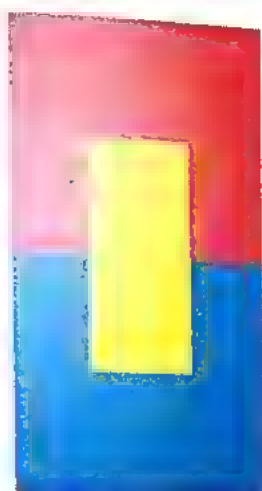
شکل ۱۹۴



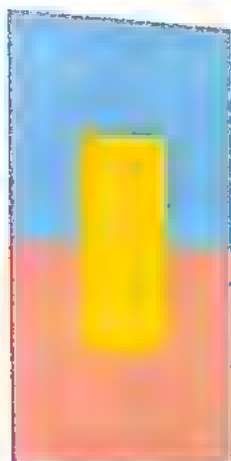
شکل ۱۹۵



شکل ۱۹۶



شکل ۱۹۷



شکل ۱۹۸

شده‌اند. در این شکل، قرمز در بالا و آبی در پایین قرار دارد. قرمز آبی را به جلو می‌راند و خود در عمق باقی می‌ماند. این شکل نشان می‌دهد که قرار گرفتن رنگ در بالا یا پایین چگونه حالت فضایی و عمق رنگ‌ها را تغییر می‌دهد.

در شکل ۱۹۸، همان رنگ زرد روی زمینه آبی کم‌رنگ و صورتی با ارتفاع مساوی قرار گرفته است. در این تصویر، تر فضایی رنگ آبی به شدت کم شده و هم‌تراز صورتی قرار گرفته است که این دو نیز خود را در ارتفاع رنگ زرد به جلو حرکت می‌دهند. بنابراین، شدت و ضعف تاریکی و روشنی رنگ‌ها در عمق و فضای آن‌ها تأثیر بسیاری دارد.

در شکل‌های ۱۹۹ و ۲۰۰، رنگ آبی و زرد در زمینه سیاه و سیاه قرار گرفته‌اند. در زمینه سیاه، آبی به جلو می‌آید و زرد تیره به نظر می‌رسد. در حالتی که همان رنگ‌ها در زمینه سفید حالتی دیگر دارند. در این حالت، سیاه به عمق فرو می‌رود و زرد به جلو حرکت می‌کند.

در شکل‌های ۲۰۱، ۲۰۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۵، ۲۰۶، ۲۰۷، ۲۰۸، ۲۰۹، ۲۱۰، ۲۱۱، ۲۱۲، ۲۱۳، ۲۱۴، ۲۱۵، ۲۱۶، ۲۱۷، ۲۱۸، ۲۱۹، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۲، ۲۲۳، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۲۶، ۲۲۷، ۲۲۸، ۲۲۹، ۲۳۰، ۲۳۱، ۲۳۲، ۲۳۳، ۲۳۴، ۲۳۵، ۲۳۶، ۲۳۷، ۲۳۸، ۲۳۹، ۲۴۰، ۲۴۱، ۲۴۲، ۲۴۳، ۲۴۴، ۲۴۵، ۲۴۶، ۲۴۷، ۲۴۸، ۲۴۹، ۲۵۰، ۲۵۱، ۲۵۲، ۲۵۳، ۲۵۴، ۲۵۵، ۲۵۶، ۲۵۷، ۲۵۸، ۲۵۹، ۲۶۰، ۲۶۱، ۲۶۲، ۲۶۳، ۲۶۴، ۲۶۵، ۲۶۶، ۲۶۷، ۲۶۸، ۲۶۹، ۲۷۰، ۲۷۱، ۲۷۲، ۲۷۳، ۲۷۴، ۲۷۵، ۲۷۶، ۲۷۷، ۲۷۸، ۲۷۹، ۲۸۰، ۲۸۱، ۲۸۲، ۲۸۳، ۲۸۴، ۲۸۵، ۲۸۶، ۲۸۷، ۲۸۸، ۲۸۹، ۲۹۰، ۲۹۱، ۲۹۲، ۲۹۳، ۲۹۴، ۲۹۵، ۲۹۶، ۲۹۷، ۲۹۸، ۲۹۹، ۳۰۰، ۳۰۱، ۳۰۲، ۳۰۳، ۳۰۴، ۳۰۵، ۳۰۶، ۳۰۷، ۳۰۸، ۳۰۹، ۳۱۰، ۳۱۱، ۳۱۲، ۳۱۳، ۳۱۴، ۳۱۵، ۳۱۶، ۳۱۷، ۳۱۸، ۳۱۹، ۳۲۰، ۳۲۱، ۳۲۲، ۳۲۳، ۳۲۴، ۳۲۵، ۳۲۶، ۳۲۷، ۳۲۸، ۳۲۹، ۳۳۰، ۳۳۱، ۳۳۲، ۳۳۳، ۳۳۴، ۳۳۵، ۳۳۶، ۳۳۷، ۳۳۸، ۳۳۹، ۳۴۰، ۳۴۱، ۳۴۲، ۳۴۳، ۳۴۴، ۳۴۵، ۳۴۶، ۳۴۷، ۳۴۸، ۳۴۹، ۳۵۰، ۳۵۱، ۳۵۲، ۳۵۳، ۳۵۴، ۳۵۵، ۳۵۶، ۳۵۷، ۳۵۸، ۳۵۹، ۳۶۰، ۳۶۱، ۳۶۲، ۳۶۳، ۳۶۴، ۳۶۵، ۳۶۶، ۳۶۷، ۳۶۸، ۳۶۹، ۳۷۰، ۳۷۱، ۳۷۲، ۳۷۳، ۳۷۴، ۳۷۵، ۳۷۶، ۳۷۷، ۳۷۸، ۳۷۹، ۳۸۰، ۳۸۱، ۳۸۲، ۳۸۳، ۳۸۴، ۳۸۵، ۳۸۶، ۳۸۷، ۳۸۸، ۳۸۹، ۳۹۰، ۳۹۱، ۳۹۲، ۳۹۳، ۳۹۴، ۳۹۵، ۳۹۶، ۳۹۷، ۳۹۸، ۳۹۹، ۴۰۰، ۴۰۱، ۴۰۲، ۴۰۳، ۴۰۴، ۴۰۵، ۴۰۶، ۴۰۷، ۴۰۸، ۴۰۹، ۴۱۰، ۴۱۱، ۴۱۲، ۴۱۳، ۴۱۴، ۴۱۵، ۴۱۶، ۴۱۷، ۴۱۸، ۴۱۹، ۴۲۰، ۴۲۱، ۴۲۲، ۴۲۳، ۴۲۴، ۴۲۵، ۴۲۶، ۴۲۷، ۴۲۸، ۴۲۹، ۴۳۰، ۴۳۱، ۴۳۲، ۴۳۳، ۴۳۴، ۴۳۵، ۴۳۶، ۴۳۷، ۴۳۸، ۴۳۹، ۴۴۰، ۴۴۱، ۴۴۲، ۴۴۳، ۴۴۴، ۴۴۵، ۴۴۶، ۴۴۷، ۴۴۸، ۴۴۹، ۴۵۰، ۴۵۱، ۴۵۲، ۴۵۳، ۴۵۴، ۴۵۵، ۴۵۶، ۴۵۷، ۴۵۸، ۴۵۹، ۴۶۰، ۴۶۱، ۴۶۲، ۴۶۳، ۴۶۴، ۴۶۵، ۴۶۶، ۴۶۷، ۴۶۸، ۴۶۹، ۴۷۰، ۴۷۱، ۴۷۲، ۴۷۳، ۴۷۴، ۴۷۵، ۴۷۶، ۴۷۷، ۴۷۸، ۴۷۹، ۴۸۰، ۴۸۱، ۴۸۲، ۴۸۳، ۴۸۴، ۴۸۵، ۴۸۶، ۴۸۷، ۴۸۸، ۴۸۹، ۴۹۰، ۴۹۱، ۴۹۲، ۴۹۳، ۴۹۴، ۴۹۵، ۴۹۶، ۴۹۷، ۴۹۸، ۴۹۹، ۵۰۰، ۵۰۱، ۵۰۲، ۵۰۳، ۵۰۴، ۵۰۵، ۵۰۶، ۵۰۷، ۵۰۸، ۵۰۹، ۵۱۰، ۵۱۱، ۵۱۲، ۵۱۳، ۵۱۴، ۵۱۵، ۵۱۶، ۵۱۷، ۵۱۸، ۵۱۹، ۵۲۰، ۵۲۱، ۵۲۲، ۵۲۳، ۵۲۴، ۵۲۵، ۵۲۶، ۵۲۷، ۵۲۸، ۵۲۹، ۵۳۰، ۵۳۱، ۵۳۲، ۵۳۳، ۵۳۴، ۵۳۵، ۵۳۶، ۵۳۷، ۵۳۸، ۵۳۹، ۵۴۰، ۵۴۱، ۵۴۲، ۵۴۳، ۵۴۴، ۵۴۵، ۵۴۶، ۵۴۷، ۵۴۸، ۵۴۹، ۵۵۰، ۵۵۱، ۵۵۲، ۵۵۳، ۵۵۴، ۵۵۵، ۵۵۶، ۵۵۷، ۵۵۸، ۵۵۹، ۵۶۰، ۵۶۱، ۵۶۲، ۵۶۳، ۵۶۴، ۵۶۵، ۵۶۶، ۵۶۷، ۵۶۸، ۵۶۹، ۵۷۰، ۵۷۱، ۵۷۲، ۵۷۳، ۵۷۴، ۵۷۵، ۵۷۶، ۵۷۷، ۵۷۸، ۵۷۹، ۵۸۰، ۵۸۱، ۵۸۲، ۵۸۳، ۵۸۴، ۵۸۵، ۵۸۶، ۵۸۷، ۵۸۸، ۵۸۹، ۵۹۰، ۵۹۱، ۵۹۲، ۵۹۳، ۵۹۴، ۵۹۵، ۵۹۶، ۵۹۷، ۵۹۸، ۵۹۹، ۶۰۰، ۶۰۱، ۶۰۲، ۶۰۳، ۶۰۴، ۶۰۵، ۶۰۶، ۶۰۷، ۶۰۸، ۶۰۹، ۶۱۰، ۶۱۱، ۶۱۲، ۶۱۳، ۶۱۴، ۶۱۵، ۶۱۶، ۶۱۷، ۶۱۸، ۶۱۹، ۶۲۰، ۶۲۱، ۶۲۲، ۶۲۳، ۶۲۴، ۶۲۵، ۶۲۶، ۶۲۷، ۶۲۸، ۶۲۹، ۶۳۰، ۶۳۱، ۶۳۲، ۶۳۳، ۶۳۴، ۶۳۵، ۶۳۶، ۶۳۷، ۶۳۸، ۶۳۹، ۶۴۰، ۶۴۱، ۶۴۲، ۶۴۳، ۶۴۴، ۶۴۵، ۶۴۶، ۶۴۷، ۶۴۸، ۶۴۹، ۶۵۰، ۶۵۱، ۶۵۲، ۶۵۳، ۶۵۴، ۶۵۵، ۶۵۶، ۶۵۷، ۶۵۸، ۶۵۹، ۶۶۰، ۶۶۱، ۶۶۲، ۶۶۳، ۶۶۴، ۶۶۵، ۶۶۶، ۶۶۷، ۶۶۸، ۶۶۹، ۶۷۰، ۶۷۱، ۶۷۲، ۶۷۳، ۶۷۴، ۶۷۵، ۶۷۶، ۶۷۷، ۶۷۸، ۶۷۹، ۶۸۰، ۶۸۱، ۶۸۲، ۶۸۳، ۶۸۴، ۶۸۵، ۶۸۶، ۶۸۷، ۶۸۸، ۶۸۹، ۶۹۰، ۶۹۱، ۶۹۲، ۶۹۳، ۶۹۴، ۶۹۵، ۶۹۶، ۶۹۷، ۶۹۸، ۶۹۹، ۷۰۰، ۷۰۱، ۷۰۲، ۷۰۳، ۷۰۴، ۷۰۵، ۷۰۶، ۷۰۷، ۷۰۸، ۷۰۹، ۷۱۰، ۷۱۱، ۷۱۲، ۷۱۳، ۷۱۴، ۷۱۵، ۷۱۶، ۷۱۷، ۷۱۸، ۷۱۹، ۷۲۰، ۷۲۱، ۷۲۲، ۷۲۳، ۷۲۴، ۷۲۵، ۷۲۶، ۷۲۷، ۷۲۸، ۷۲۹، ۷۳۰، ۷۳۱، ۷۳۲، ۷۳۳، ۷۳۴، ۷۳۵، ۷۳۶، ۷۳۷، ۷۳۸، ۷۳۹، ۷۴۰، ۷۴۱، ۷۴۲، ۷۴۳، ۷۴۴، ۷۴۵، ۷۴۶، ۷۴۷، ۷۴۸، ۷۴۹، ۷۵۰، ۷۵۱، ۷۵۲، ۷۵۳، ۷۵۴، ۷۵۵، ۷۵۶، ۷۵۷، ۷۵۸، ۷۵۹، ۷۶۰، ۷۶۱، ۷۶۲، ۷۶۳، ۷۶۴، ۷۶۵، ۷۶۶، ۷۶۷، ۷۶۸، ۷۶۹، ۷۷۰، ۷۷۱، ۷۷۲، ۷۷۳، ۷۷۴، ۷۷۵، ۷۷۶، ۷۷۷، ۷۷۸، ۷۷۹، ۷۸۰، ۷۸۱، ۷۸۲، ۷۸۳، ۷۸۴، ۷۸۵، ۷۸۶، ۷۸۷، ۷۸۸، ۷۸۹، ۷۹۰، ۷۹۱، ۷۹۲، ۷۹۳، ۷۹۴، ۷۹۵، ۷۹۶، ۷۹۷، ۷۹۸، ۷۹۹، ۸۰۰، ۸۰۱، ۸۰۲، ۸۰۳، ۸۰۴، ۸۰۵، ۸۰۶، ۸۰۷، ۸۰۸، ۸۰۹، ۸۱۰، ۸۱۱، ۸۱۲، ۸۱۳، ۸۱۴، ۸۱۵، ۸۱۶، ۸۱۷، ۸۱۸، ۸۱۹، ۸۲۰، ۸۲۱، ۸۲۲، ۸۲۳، ۸۲۴، ۸۲۵، ۸۲۶، ۸۲۷، ۸۲۸، ۸۲۹، ۸۳۰، ۸۳۱، ۸۳۲، ۸۳۳، ۸۳۴، ۸۳۵، ۸۳۶، ۸۳۷، ۸۳۸، ۸۳۹، ۸۴۰، ۸۴۱، ۸۴۲، ۸۴۳، ۸۴۴، ۸۴۵، ۸۴۶، ۸۴۷، ۸۴۸، ۸۴۹، ۸۵۰، ۸۵۱، ۸۵۲، ۸۵۳، ۸۵۴، ۸۵۵، ۸۵۶، ۸۵۷، ۸۵۸، ۸۵۹، ۸۶۰، ۸۶۱، ۸۶۲، ۸۶۳، ۸۶۴، ۸۶۵، ۸۶۶، ۸۶۷، ۸۶۸، ۸۶۹، ۸۷۰، ۸۷۱، ۸۷۲، ۸۷۳، ۸۷۴، ۸۷۵، ۸۷۶، ۸۷۷، ۸۷۸، ۸۷۹، ۸۸۰، ۸۸۱، ۸۸۲، ۸۸۳، ۸۸۴، ۸۸۵، ۸۸۶، ۸۸۷، ۸۸۸، ۸۸۹، ۸۹۰، ۸۹۱، ۸۹۲، ۸۹۳، ۸۹۴، ۸۹۵، ۸۹۶، ۸۹۷، ۸۹۸، ۸۹۹، ۹۰۰، ۹۰۱، ۹۰۲، ۹۰۳، ۹۰۴، ۹۰۵، ۹۰۶، ۹۰۷، ۹۰۸، ۹۰۹، ۹۱۰، ۹۱۱، ۹۱۲، ۹۱۳، ۹۱۴، ۹۱۵، ۹۱۶، ۹۱۷، ۹۱۸، ۹۱۹، ۹۲۰، ۹۲۱، ۹۲۲، ۹۲۳، ۹۲۴، ۹۲۵، ۹۲۶، ۹۲۷، ۹۲۸، ۹۲۹، ۹۳۰، ۹۳۱، ۹۳۲، ۹۳۳، ۹۳۴، ۹۳۵، ۹۳۶، ۹۳۷، ۹۳۸، ۹۳۹، ۹۴۰، ۹۴۱، ۹۴۲، ۹۴۳، ۹۴۴، ۹۴۵، ۹۴۶، ۹۴۷، ۹۴۸، ۹۴۹، ۹۵۰، ۹۵۱، ۹۵۲، ۹۵۳، ۹۵۴، ۹۵۵، ۹۵۶، ۹۵۷، ۹۵۸، ۹۵۹، ۹۶۰، ۹۶۱، ۹۶۲، ۹۶۳، ۹۶۴، ۹۶۵، ۹۶۶، ۹۶۷، ۹۶۸، ۹۶۹، ۹۷۰، ۹۷۱، ۹۷۲، ۹۷۳، ۹۷۴، ۹۷۵، ۹۷۶، ۹۷۷، ۹۷۸، ۹۷۹، ۹۸۰، ۹۸۱، ۹۸۲، ۹۸۳، ۹۸۴، ۹۸۵، ۹۸۶، ۹۸۷، ۹۸۸، ۹۸۹، ۹۹۰، ۹۹۱، ۹۹۲، ۹۹۳، ۹۹۴، ۹۹۵، ۹۹۶، ۹۹۷، ۹۹۸، ۹۹۹، ۱۰۰۰.

بعید است بتوانیم در تمام ترکیبات رنگی وضعیت ثابتی ایجاد کنیم. باید دانست که حساسیت فردی و تشخیص نقاش تصمیم‌گیرنده نهایی است.

در شکل ۱۹۵، سه رنگ قرمز، زرد و آبی را به صورت شش مربع در زمینه سیاه قرار داده‌ایم. می‌بینیم که زرد به جلو می‌آید و آبی عقب‌نشینی می‌کند. اگر برای هر دسته رنگ (زرد - قرمز - آبی) که در یک ردیف قرار گرفته‌اند امتدادی را در نظر بگیریم، خواهیم دید که زرد خط را به دنبال خود به‌راست و چپ می‌راند و گویی به طرف جلو فریاد می‌زند و حالت دو فلش را که حرکتی برعکس هم دارند، به خود می‌گیرد.

در شکل ۱۹۶، رنگ زرد را روی آبی و قرمز به سه حالت قرار داده‌ایم. در شکلی که زرد روی آبی و قرمز قرار دارد و آبی در بالا و قرمز در پایین است، زرد به جلو حرکت می‌کند و آبی و قرمز عقب‌نشینی می‌کنند. آبی عقب‌تر از قرمز است و به طرف عمق می‌رود.

در شکل ۱۹۷، همان رنگ‌ها به صورتی دیگر نمایش داده شده‌اند.

زمینه سفید و سیاه روی هم قرار گرفته‌اند.
در شکل ۲۰۲، آبی در پشت زرد قرار گرفته و سعی می‌کند
از زرد جلوتر بیاید. زرد به عمق حرکت می‌کند.
در شکل‌های ۲۰۰ و ۲۰۲، آبی به عمق فرو می‌رود و زرد
به شدت رو به جلو می‌آید.

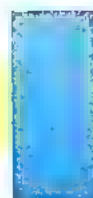
در شکل‌های ۲۰۳ و ۲۰۴، رنگ‌های زرد و آبی را با همان
فرم پیشین، بدون آن‌که روی هم باشند، در زمینه سفید و سیاه
قرار دارند. در این حالت آبی در زمینه سفید مانند سوراخی
جلوه دارد و زرد کمی به جلو می‌آید، در حالی که در زمینه
سیاه، آبی در تاریکی شناور است و زرد هم به شدت به جلو
می‌آید.

این چند نمونه آزمایش رنگی نشان می‌دهد که رنگ‌ها در
اثر مجاورت با رنگ‌های دیگر یا قرار گرفتن روی زمینه‌های
مختلف، فضاهای متغیری می‌یابند. اگر بخواهیم رنگ‌ها را از
عوامل بر قدرت خلاقیت‌های هنری بدانیم، باید اثر فضایی آن‌ها
را همیشه به‌عنوان عاملی مهم در نظر داشته باشیم. کورو
می‌گوید: «در نقاشی‌های خود فضای خالی ایجاد نکنید، او
می‌خواهد بگوید که نقاش باید در ایجاد تأثیرات عمیق رنگ‌ها
دقیق باشد.

مسئله اثر فضایی همیشه سبب شده تا رنگ‌ها و فرم تابلوها
براساس دو یا سه پلان یا بیشتر تنظیم شوند/ کلود لورن آثار
خود را گاهی تا پنج پلان تنظیم کرده است. تنظیم تابلو
براساس دو پلان، اثر را به‌صورت سطح درمی‌آورد. یک نمونه
خوب در این زمینه، تابلوی لیموها و نارنج‌ها و گل رز است
که زور بارن آفریده است.



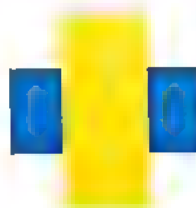
شکل ۲۰۰



شکل ۱۹۹



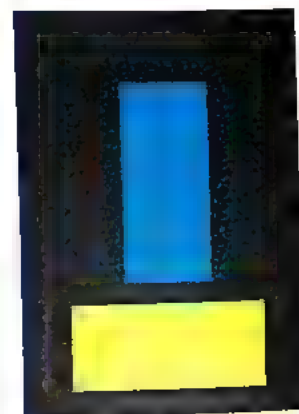
شکل ۲۰۲



شکل ۲۰۱

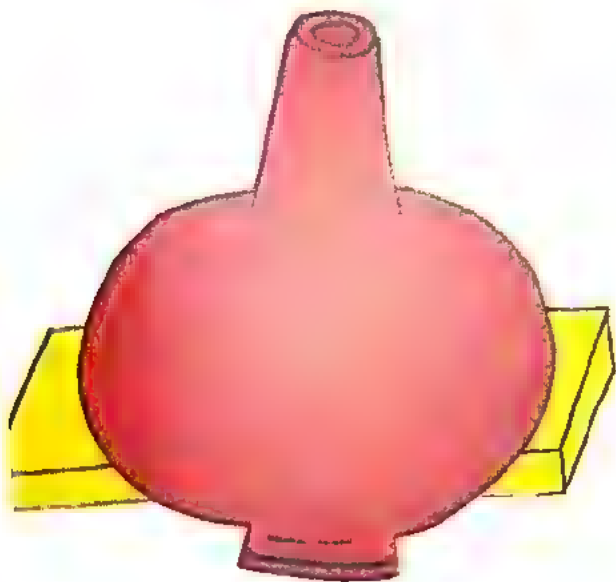


شکل ۲۰۳



شکل ۲۰۴

نظریه امپرسیون رنگ



شکل ۲۰۵

ضروری و غیر قابل چشم پوشی است. مطالعه طبیعت نباید تقلید محض باشد، بلکه باید با تحلیلی دقیق درباره فرم و رنگ و توصیف هایی حساب شده و مطمئن همراه باشد؛ مطالعه ای که تفسیر طبیعت باشد نه تقلید کورکورانه. برای آن که تفسیر ما با ذات طبیعت بخواند، باید با دیدی نافذ و با موشکافی و ذهنی روشن به مطالعه پرداخت. این اصل ضروری ترین کار پیش از هر فعالیت هنری است که با آن احساسات پالایش می یابند و نیروی درک هنری به مشاهدات منطقی عادت می کند. دانشجویان باید به مبارزه با طبیعت برخیزند، زیرا نمودهای ظاهری طبیعی به مراتب با خلاقیت های هنری متفاوت است. سزن نقاشی بود که با تمام قدرت به مطالعه طبیعت می رفت و موتیف های کار خود را از آنجا بیرون می کشید. وان گوگ در همین مبارزه با طبیعت جان خود را از دست داد، چرا که وی می خواست رموز وحدت بین فرم و رنگ را از طبیعت بیرون نکشد و بر بوم نقش بزند. هر

مطالعه و بررسی امپرسیون رنگ با جلوه های آن در طبیعت آغاز می شود. در این جا تنها تأثیری که اشیای رنگین بر حواس بشری می گذارند، بررسی می شود. در سال ۱۹۲۲، کاندینسکی به مقام ستادی مدرسه باهاوس در وینا انتخاب گردیده شد. روزی با گروپوس، کاندینسکی و کسه به بحث و گفت و گو مشغول بودیم که ناگهان کاندینسکی از کسه و گروپوس می پرسد: چه می کنید و چه آموزش می دهید؟ کسه در جواب می گوید: «من مشغول آموزش فرم هستم و در این زمینه مشغول تدارک دروس مقدماتی هستم». کاندینسکی نیز پاسخ می دهد: «خوب، من هم مشغول آموزش طراحی در روی طبیعت هستم». تصدیق کردیم که نباید بیش از این در مورد پلان کار سؤال کنیم. کاندینسکی تدریس خود را با سبک های متعددی ادامه داد. تمام کوشش او مطالعه طبیعت بود. این سبک های است منسی بر این که چگونه در مدارس هنری مجموعه جهت یابی وجود دارد، باید پذیرفت که مطالعه طبیعت



شکل ۲۰۷

شکل ۲۰۹



شکل ۲۰۶

شکل ۲۰۸



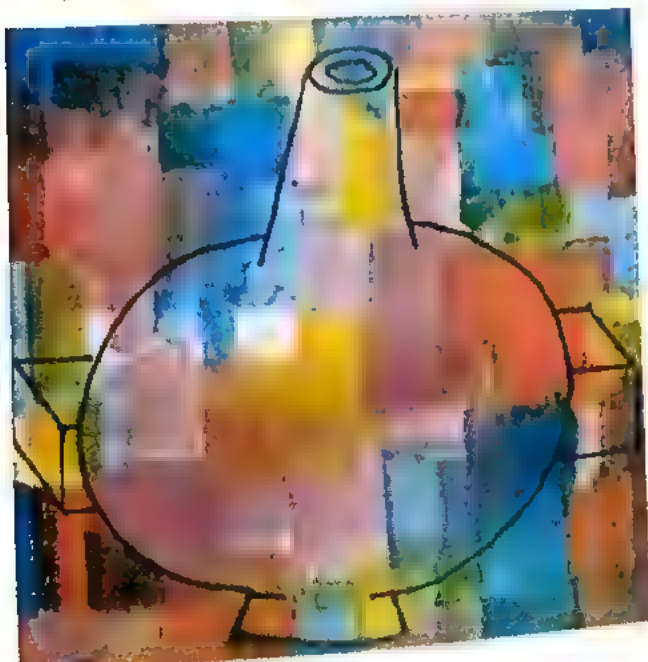
هنرمندی برای مطالعه طبیعت به شیوه‌ای را در اختیار خود برمی‌گیرند که هر حال، عاقلانه‌ترین حالت به حساب می‌آید. به خاطر توجه زیاد به زیبایی درون فراموش مردم، نگاه خود به خوبی برای ما هستند، توجه بیش از اندازهٔ بزرگ‌ها به زیبایی دروسی و ذهنی خودشان، منجر شده تا زیبایی مادی و جهان خارجی فراموش شود، امروزه، فیزیکی جمعیت به کمرهٔ موجب شده است تا رهبران روحانی بیش از گذشته به توسعهٔ تکنولوژی و مسائل اقتصادی اهمیت دهند.

* * *



شکل ۲۱۰

شکل ۲۱۱



[ریتم طبیعت گاهی به بیرون می‌گراید و گاهی به درون می‌رود. این ریتم نمونهٔ کاملی برای زندگی فردی ماست] در بهار و تابستان، قدرت‌های زمینی به بیرون متوجه می‌شود. گیاهان رشد می‌کنند و شکوفا می‌شوند، در پاییز و زمستان به جانب درون می‌روند تا از نو جوانه‌های جدیدی بسازند. ساختمان مولکولی اجسام و امواج نورانی رنگ‌های اجسام را مشخص می‌سازد (اجسام برخی نورها را جذب و برخی را منعکس می‌کنند). در فیزیک، رنگ‌های طیف را می‌توان به دلخواه بر دو گروه تقسیم کرد، هر گروه می‌تواند توسط یک عدسی جمع شده، رنگ واحدی را تشکیل دهد. دو رنگی که بدین ترتیب حاصل شوند، مکمل هم خواهند بود. نوری که از یک سطح منعکس می‌شود، رنگی را تولید می‌کند که مکمل مجموعه نورهای جذب شده است. رنگ منعکس شده، «رنگ مختصر» یا «رنگ موضعی شیء» نام دارد. چندانچه رنگ تابش نور به یک شیء تغییر کند، رنگ موضعی آن نیز تغییر می‌کند و هر چه نور پرتو بیش‌تری داشته باشد، تنوع رنگ‌های اجسام

نیز بیش‌تر می‌شود. در ضمن، با افزون شدن سفیدی تابش نور، نورهای خالص‌تری از شیء منعکس می‌شود و رنگ‌های موضعی نیز خالص‌تر ظاهر می‌شوند. البته شدت نور، همانند رنگ نور اهمیت دارد. نور نه تنها عامل دیدن رنگ شیء است، بلکه عامل نمایش حجم آن نیز هست. برای این منظور، دست‌کم سه تون مختلف لازم است. این تون‌ها عبارت‌اند از: تون نورانی، تون متوسط و تون سایه. در تون متوسط، جلوه رنگ‌های موضعی در نهایت شدت است و بافت سطح نیز به بهترین شکل قابل دیدن می‌شود. در تون نورانی، رنگ شیء روشن و در تون سایه تاریک می‌شود.

نورهای انعکاس یافته رنگ‌های اجسام را تغییر می‌دهند. مثلاً، اگر شیء قرمزی در زمینه سفید قرار گیرد، رنگ قرمز به رنگ سفید منعکس می‌شود. اگر نور قرمزی به سطح سیاهی برخورد کند، نوری که منعکس می‌شود، سیاه قهوه‌ای است. سطوح اشیا هر چه درخشان‌تر باشد، نورهای منعکس شده با شدت بیش‌تری به چشم می‌خورند. نقاشان امپرسیونیست با مطالعه تغییرات رنگ‌های اشیا به کمک نورهای رنگین و متغیر خورشید و رنگ‌های منعکس شده، به این اصل مهم رسیدند که رنگ‌های موضعی در فضای رنگین به کلی محو می‌شوند.

چهار مسئله اصلی امپرسیون رنگ را می‌توان بدین صورت بیان کرد: ۱- رنگ جسم ۲- رنگ نور ۳- رنگ سایه ۴- رنگ منعکس شده. یک شیء را می‌توانیم به صورت‌های مختلفی نمایش دهیم؛ یعنی از بالا، از روبه‌رو، و از پهلو. همچنین این شیء را می‌توانیم با خط طراحی کنیم یا به حالت پرسپکتیو نشان دهیم یا این‌که حجمش را به کمک نور و سایه نشان دهیم.

در شکل ۲۰۵، گلدان قرمز و جعبه زردرنگی با رعایت

پرسپکتیو طراحی شده است. رنگ‌های اشکال با سطوح رنگی مشخص شده‌اند. این اشکال را می‌توانیم با سایه‌روشن‌های موجود، به صورت برجسته نمایش دهیم (شکل ۲۰۷) چنان‌چه با رنگ‌مایه‌هایی با درجات یکسان رنگ‌آمیزی شود، از نمود حجم اشکال کاسته می‌شود و به حالت مسطح درمی‌آید (شکل ۲۰۶).

در شکل ۲۰۸، با کمک رنگ‌مایه‌های متنوع، تصویر جلوه تجسمی بیش‌تری یافته است. اگر از رنگ‌های خود جسم استفاده شود، کمپوزیسیون مورد نظر، حالت واقعی به خود می‌گیرد.

در شکل ۲۰۹، تصویر براساس رنگ‌های خود شیء رنگ‌آمیزی شده است و هر قسمت رنگ خودش را دارد. قرمز همان قرمز جسم و زرد همان زرد جسم است. در این‌جا، رنگ اشیا به‌صورت مجرد در نظر گرفته شده و اشیا رنگ خود را دارند.

رنگ‌مایه‌های سرد و گرم که متأثر از رنگ‌های موضعی هستند، به‌کار می‌آیند و خودبه‌خود کتراست‌های تاریک و روشن از بین می‌رود و در نتیجه، فضای تصویر به‌صورتی دیگر یعنی به مراتب مطلوب‌تر از فضای عینی و ظاهری خود شیء ظاهر می‌شود (شکل ۲۱۰).

رنگ‌های موضعی در اثر عواملی تغییر می‌کنند مثلاً، در نور آبی رنگ گلدانی که سبز است به رنگ آبی سبز درمی‌آید و



شکل ۲۱۲

بشقاب زرد، زرد سبز می شود. بدین ترتیب، رنگ های اصلی و طبیعی با تدریج هایی شفاف که در فضای اطراف شیء حضور دارند در ترکیب بندی رنگ کمپوزیسیون حاضر می شوند. در شکل ۲۱۱، انعکاس رنگ های موضعی در ترکیب، همراه با نطعات کوچک رنگ های مختلف، فضایی دلچسب به وجود آورده است. از مهم ترین نمونه هایی که تأثیر رنگ های موضعی را در خود دارد، تابلوی مولین دلا کاله، اثر رنوار است (این تک چهره بخش کوچکی از تابلوی رنوار است که در موزه امپرسیونیست ها در پاریس نگهداری می شود) (شکل ۱۲۶). به نظر دلا کروا: «تمام طبیعت انعکاس است.»

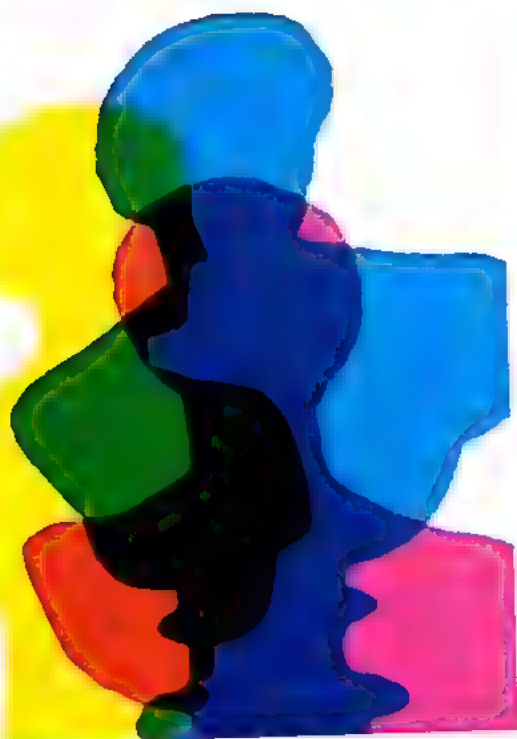
* * *

از دیگر نکات مهم در مطالعه امپرسیون رنگ، سایه های رنگی است. در تابستان، هنگام غروب خورشید، در حالی که رنگ نارنجی تمام طبیعت را رنگین کرده است و آسمان آبی رنگ شرق بالا می آید، سایه های درختان، رنگ ماه های آبی به خود می گیرند. به ویژه در زمستان که خیابان ها پوشیده از برف اند، سایه های برف به رنگ آبی درمی آیند. شب هنگام با رنگ آبی تیره آسمان و در زیر روشنی چراغ های نارنجی رنگ، سایه های آبی رنگ عمیقی به وجود می آید و زمانی که شب با چراغ های رنگین متفاوتی روشن شود، سایه ها به انواع رنگ های قرمز، سبز، آبی و زرد درمی آیند.

همین فضای رنگین چشم گیر، از نکات اساسی ای است که همواره مورد توجه نقاشان امپرسیونیست قرار گرفته است و بینندگانی که سایه ها را در تابلوهای آنان آبی می دیدند، تعجب می کردند زیرا نقاشان قدیمی همواره سایه ها را با خاکستری و سیاه نشان می دادند نقاشان امپرسیونیست با مطالعه ای بسیار



شکل ۲۱۳



شکل ۲۱۴

دقیق و علمی، «سایه‌های رنگین» را در آثارشان وارد کردند. البته باید دانست که امپرسیون رنگ‌ها را تنها نقاشان امپرسیونیست مطرح نکردند بلکه نقاشانی نیز پیش از آنان کم و بیش به امپرسیون رنگ توجه داشته‌اند. برادران وان‌ایک، هولین، ولاسکز، زور بارن، برادران لونس، شاردن و آنکو، همگی از نقاشانی‌اند که به امپرسیون توجهی خاص داشتند و طبیعت را موشکافانه در نظر می‌گرفتند.

آثار نقاشان چینی که با آب مرکب و قلم‌مو است، به میزان قابل توجهی دارای ویژگی امپرسیونیستی است، در آثار آنان، توجه بیش از اندازه به طبیعت و نیروی آن مشهود است. برای مردم چین قدیم، شناختن طبیعت و قدرت‌های آن اهمیت خاصی داشت. این علاقه مطالعات دقیق و جزو به جزو نقاشان چینی از طبیعت را توجیه می‌کند. کوه‌ها، آب‌ها، درختان و گل‌ها همگی برای چینی‌ها نمادهایی معنوی هستند. نقاش چینی آنقدر در مطالعه طبیعت غرق می‌شود تا کاملاً بر آن تسلط یابد.

در هنر معاصر، ممکن است صورت انسان با رنگ سبز یا آبی یا سفش نشان داده شود. معمولاً بینندگان بلافاصله غلت این رنگ‌های غیرطبیعی را می‌پرسند. باید گفت دلایل مختلفی وجود دارد که نقاش را وادار می‌سازد تا رنگ‌ها را به این شیوه به کار برد. وجود آبی و بنفش در چهره، ممکن است حاکی از قدرت یا حالت روانی خاصی باشد یا چهره‌ای که به رنگ سبز یا آبی است، می‌تواند معانی نمادینی را نشان دهد. در هنر برخی ملت‌ها، این ویژگی رنگی وجود دارد از جمله می‌توان از نقاشی‌های کهن هندی و مکزیک نام برد.

رنگ سبز یا آبی چهره می‌تواند رنگ سایه به وجود آمده در اثر تابش نور رنگی خاص باشد. در این زمینه، نمونه‌های بسیاری وجود دارد. مثلاً در سال ۱۹۴۴، به مناسبت نمایشگاهی در زوریخ که در مورد رنگ و پدیده‌های رنگی برگزار شده بود، این نکته را مطرح کردم که با تابانیدن نور قرمز به شیء سفید در نور روز، سایه‌های سبز ایجاد می‌شود. نور سبز سایه

قرمز به وجود می‌آید. ... از عینیت نظام عینیت که پیش از این در رنگ‌ها به سایه‌ای به رنگ مکمل آن به وجود می‌آید. ... این نکته تجویزات حکم ... رنگین با نورهای ... آمده در عکاسی رنگی به همین دلیل نورهای رنگین است.

مسئله سایه‌های رنگین به تصویرهای رنگین ... آزمایش فرار گرفته از نتیجه ...

۱- با تابانیدن نور قرمز نارنجی به یک شیء در فضای تاریک، سایه‌های سبز به رنگ سایه در عین آید. شکل ۱۱۲. همچنین، اگر منبع نور، سبز یا آبی باشد، به همان ترتیب به نیز سایه خواهد بود.

۲- مسینی که با دو نور رنگی روشن شود، سایه‌های زرد ایجاد می‌کند. نور قرمز مدیته سبز و نور سبز مدیته قرمز می‌دهد. در نتیجه، از ترکیب دو سایه، یعنی سایه سبز و سایه قرمز، سایه سیاه حاصل می‌شود.

از ترکیب نور سبز و قرمز، رنگ زرد حاصل می‌شود و زمانی که نور قرمز نارنجی و آبی سبز به‌هم می‌آید، نور قرمز نارنجی سایه آبی سبز ایجاد می‌کند و بالعکس. تقاطع سایه نور سبز می‌شود و اختلاط دو رنگ به صورت رنگ سفید حاصل می‌گردد. ۱۱۳. وقتی که رنگ‌ها سبز و آبی باشند، هر یک سایه آبی به وجود می‌آورد و نور می‌سازد. تقاطع سایه‌ها به سایه رنگ است و برای که در هم آمیخته شده، ... است.

۳- اصول اگر ... این فرمول نارنجی ...

تجربه شود (شکل ۲۱۴)، رنگ قرمز نارنجی سایه‌ای سبز و آبی به وجود می‌آورد. نور سبز سایه‌ای متغیر دارد (مانند بنفش کم‌رنگ)، و نور آبی و سبز سایه‌ای زرد دارد، اختلاط سایه‌های سه رنگ سیاه می‌شود و ترکیب سه نور، زمینه سفید را به وجود می‌آورد.

توجه به امپرسیون رنگ و فرم، امکانات بیش‌تری برای هنرمند فراهم می‌سازد تا به اکتشاف پدیده‌های حیرت‌آور هنری موجود در طبیعت دست یابد و آثار هنری ارزنده‌ای بیافریند.

* * *

نظریه اکسپرسیون رنگ

خود را از دست دادند و دست از غذا خوردن کشیدند. در این موقع، ناگهان نور زرد همه فضا را بار دیگر دگرگون کرد. رنگ شرابی به رنگ روغن کرچک تبدیل شد. میهمانان رنگ پریده و پریشان شدند، حتی برخی از خانم‌های حساس، سالن را ترک کردند. همه می‌دانستند که این تغییرات ناشی از تغییر رنگ است، با این وجود، کسی میل به غذا نداشت. در نهایت، صاحب‌خانه چراغ سفید را روشن کرد و همه چیز به حال اول برگشت و میهمانان شادی و نشاط خود را از سر گرفتند. این آزمایش به خوبی روشن می‌سازد که چگونه رنگ‌ها بر انسان اثر عمیق دارند و چه بخواهیم، چه نخواهیم ما را متأثر می‌سازند. بدون شک، رنگ‌ها تأثیر بسیار عمیقی بر سلسله اعصاب و حالات روانی می‌گذارد.

رنگ آبی تیره دریاها و کوهستان‌هایی که در فاصله‌ای دور قرار دارند، ما را فریفته خود می‌سازد و به وجد می‌آورد، ولی اگر با همان رنگ آبی اتاق را رنگ کنیم، مرموز و بی‌روح و هراس‌انگیز خواهد بود.

بازتاب رنگ آبی بر روی پوست، آن را رنگ‌پریده می‌سازد و همچون رنگ مرده درمی‌آورد. در تاریکی شب، رنگ نشون‌های آبی بسیار جالب و فریبنده است. این فریبندگی به علت زمینه سیاه و تاریک‌شان است. زمانی که با رنگ‌های قرمز و زرد همراه شوند، روح و جلوه دیگری می‌یابند.

رنگ آبی آسمان آفتابی اثری فعال و جان‌بخش دارد، درحالی که رنگ آبی مهتابی با اثری آرام، مقاومت را از بین می‌برد و دل‌تنگی و رکود را با حالتی آرام بر جای می‌گذارد. قرمزی چهره دلالت بر خشم، غضب، طغیان، هیجان و تب دارد. اگرچه رنگ‌های آبی، سبز یا زرد در شکل خالص خود نشانی از بیماری ندارند، اما همین رنگ‌ها چنان‌چه بر چهره انسان بتابد، به آن حالتی بیمارگونه می‌دهد.

قرمزی آسمان علامت طغیان و هجوم هوای متلاطم است و آسمان آبی و سبز و زرد روشن، نوید آرامش و هوای باز را می‌دهد. براساس این تجربه‌های طبیعی نمی‌توان به سادگی

مشاهده و فعل و انفعالات بصری، واکنش‌های الکترومغناطیسی و شیمیایی را در چشم باعث می‌شود که همراه با آن‌ها فرایندهایی در قلمرو روان انسان به وقوع می‌پیوندد. این واکنش‌ها که پس از مشاهده رنگ روی می‌دهد، بر ساحت روان انسان تأثیر می‌گذارد. بنابراین، علت عمده تأثیرات عصبی و ذهنی «مشاهده» است.

گفته در باب زیبایی‌شناسی و فعل و انفعالات رنگی مطالبی گفته که تجزیه و تحلیل دقیق آن‌ها برای هنرمندان رنگ‌شناس بسیار با ارزش است. کیست که به اثر عمیق رنگ‌ها بر انسان تردید داشته باشد؛ خواه آگاهانه و خواه بی‌خبر.

در این‌جا، جالب است خاطره‌ای را برایتان بازگو کنم: بازگانی عده‌ای را به شام دعوت کرد هنگام ورود میهمانان، بوی غذای مطبوعی همه‌جا را در برگرفته بود. میهمانان به دور میز گرد آمدند و فضای سالن با نور قرمز رنگین شد. زیر نور قرمز غذاها دلچسب‌تر و خوشمزه‌تر می‌نمود. گوشت‌های پخته لذیذ و خوش طعم به نظر می‌آمد. اسفناج به رنگ سیاه درآمده و سیب‌زمینی هم قرمز شده بود. ناگهان نور قرمز جای خود را به نور سبز داد همه چیز در سالن رنگش دگرگون شد. میهمانان حیرت‌زده به صحنه حاضر می‌نگریستند. کباب‌ها گندیده به نظر می‌آمد و سیب‌زمینی دیگر رنگی مطلوب نداشت. همه اشتهای

معانی و مفاهیم رنگ‌ها را صورت‌بندی کرد، سایه‌های زردرنگ، نورهای بنفش، آتشی به رنگ آبی - سبز و یخ قرمز - نارنجی، اکسپرسیونی از رنگ‌ها ایجاد می‌کنند که با برداشت‌های ما وفق نمی‌دهد و عالی دیگر دارد

کسانی که به رنگ‌ها - اساسی‌تر و بکته‌بین هستند، می‌توانند درجات رنگ‌مایه‌ها را به تنهایی و به دقت ببینند و بی‌آن‌که به شیء توجه کنند، رنگ‌های همپایه را در تصویری رنگارنگ بشناسند. (همچنان‌که درک موسیقی برای کسی که شم موسیقی ندارد، چندان آسان نیست). پس هر فردی از نظرگاه خود رنگ را می‌بیند و بسته به میزان آشنایی و حساسیت خود، آن‌ها را ارزیابی می‌کند. افزون بر این، درست نیست که معیار سنجش و صحت و سقم رنگی را خوشایند بودن یا ناخوشایندی آن قرر بدهیم و آن را معیار معتبر و نافذی بدانیم. اگر پایه و اساس قضاوت را بر تناسبات و روابط نسبت‌های رنگی بگذاریم و مقام هر رنگ را با در نظر گرفتن رنگ مجاور یا مجموعه رنگ‌ها تعیین کنیم، راه سودمندی پیش گرفته‌ایم.)

هر فصلی با رنگ‌های خاص خود، ترکیب ویژه‌ای دارد. در شکل ۲۱۵، می‌بینیم که رنگ‌های روشن و درخشانی به‌کار برده شده است. رنگ‌ها دوران جوانی و روشنی و درخشندگی طبیعت بهاری را نشان می‌دهند. زرد که روشن‌ترین رنگ‌هاست، در کنار سبز زرد تقویت شده، رنگ‌های بهاری هستند. صورتی کم‌رنگ و درجات مختلف آبی روشن، رابطه آن‌ها را محکم و ترکیب‌شان را پرمایه کرده‌اند. زرد روشن، صورتی و بنفش کم‌رنگ جلوه شکوفه‌های بهاری را می‌نمایانند. بهار نویددهنده کمال و رشد طبیعت در تابستان است.

رنگ‌های بهاری تضاد شدیدی با رنگ‌های پاییزی دارند. در پاییز سبزی گیاهان مرده و خاموش، به قهوه‌ای تیره یا بنفش می‌گراید (شکل ۲۱۷).

طبیعت در تابستان به بیش‌ترین تنوع فرم و رنگ و نهایت درجه غلظت و پیرنگی و شکل‌پذیری می‌رسد. گرما در این فصل به حد اشباع می‌رسد و رنگ‌های فعال ظاهر می‌شوند.

شکل ۲۱۶ نگاهل رنگ‌های تابستان و کنتراست شدید رنگ‌های اصلی و مکمل را نشان می‌دهد.

در تابستان فصل تحرک نیروهای درونی زمین است. برای نمایش این فصل، رنگ‌هایی لازم است که دارای جنبشی درونی بوده، شغاف و رقیق باشند. شکل ۲۱۸ رنگ‌های مسلط زمستانی را معرفی می‌کند.

در این چهار شکل که رنگ‌های چهارفصل را نشان می‌دهند، سعی شده تا تغییرات اساسی طبیعت و جلوه رنگ‌های متفاوت نشان داده شود. باید تمام رنگ‌ها را به دقت شناخت و درک کرد و همه رنگ‌هایی را که در برابر دید ما قرار دارند، به دقت به‌کار برد. چنان‌چه در انتخاب و دسته‌بندی رنگ، ذوق و سلیقه شخصی را دخالت دهیم، از درک واقعیت و شناخت امکانات وسیع آن‌ها محروم می‌شویم و تنها به آشنایی مختصر و محدود اکتفا کرده‌ایم.

[برای درک رزش‌ها و مفاهیم روانی رنگ‌ها به صورت مجرد، دانشی کافی لازم است. برای گریز از اشتباه، تا آن‌جا که ممکن است باید همه رنگ‌ها را یک به یک شناخته باشیم.]

باید دانست که هرگاه از رنگی خاص نام می‌بریم، منظور ما دقیقاً چه نوع رنگی و با کدام درجه شدت است و با کدام یک از رنگ‌ها رابطه دارد. مثلاً، وقتی می‌گوییم، قرمز، باید روشن باشد منظور ما دقیقاً کدام قرمز است و اگر قرمز - زرد یا نارنجی است با کدام فرم و بر زمینه چه رنگی است.

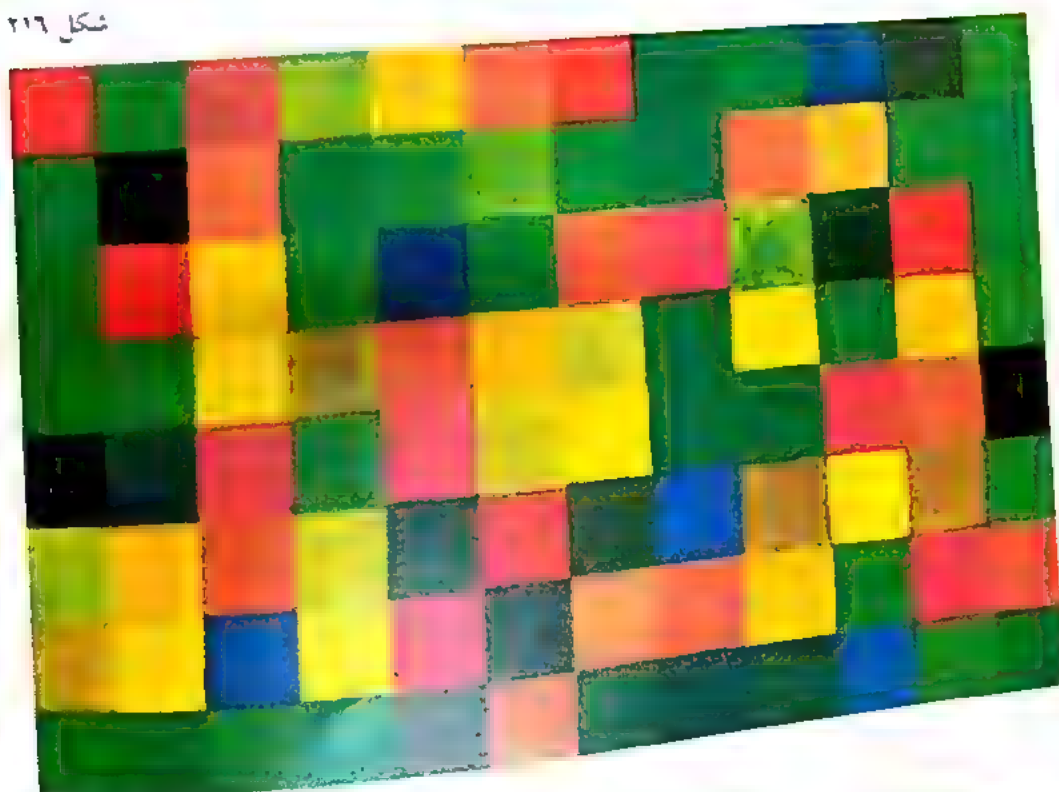
قرمز مایل به زرد یا نارنجی، از قرمز مایل به آبی کاملاً جداست و قرمز نارنجی در زمینه زرد لیمویی با قرمز نارنجی در زمینه سیاه کاملاً متفاوت است.

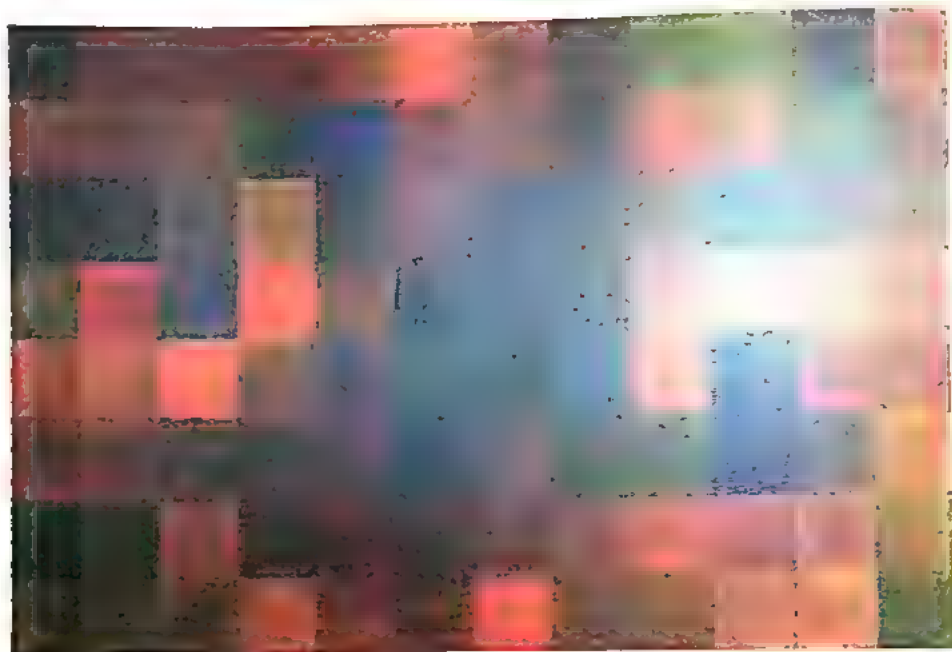
اکنون، با توجه به دوازده تهرنگ دایره رنگی (شکل ۸۲)، کوشش می‌شود تا رنگ‌های دو گروه (زرد، قرمز، آبی) و (نارنجی، بنفش، سبز) توصیف شوند و ارزش مفاهیم و بیان ذهنی هر کدام تشریح شود.



شکل ۲۱۵

شکل ۲۱۶





شکل ۲۱۷

شکل ۲۱۸



زرد

زرد، روشن‌ترین رنگ در میان همه تهرنگ‌هاست و چنانچه که با رنگ‌های خاکستری، سیاه و بنفش مخلوط شود، تمام ویژگی‌هایش را از دست می‌دهد. زرد تراکمی است از سفیدی. قرمز نقطه پایان زرد است و در آن سری از زرد وجود ندارد. نارنجی در مابین قرمز و زرد و ترکیبی از این دو رنگ است. نارنجی نمایشگر تدخّل نور و ماده است و بیش‌ترین گرما را دارد و پس از زرد، روشن‌ترین رنگ دایره رنگی است. زرد طلایی رنگی است نورانی با درخششی ملایم که بدون وزن و نامتعادل است (طلایی، رنگی است که در گذشت به جای نور و روشنی به کار می‌رفته و استفاده‌های فراوان داشته است) در گنبد‌های طلایی مساجد بیزانسی و زمینه نقاشی‌های استادان قدیمی از این رنگ به منزله نماد آخرت، شگفتی، پادشاهی و سلطنت، نور و خورشید استفاده شده است. هاله طلایی که میکل مقدسین را نورانی می‌ساخت، بهترین کاربرد این رنگ است.

زرد، به‌طور کلی نشان روشنی و نور است. از نظر مردم عادی، «بدن نور» تحقق واقعی است که پیش‌تر پنهان بوده است. وقتی گفته می‌شود که فلانی «روشن» است، منظور هوش و آگاهی اوست. بنابراین، زرد، روشن‌ترین رنگ‌هاست که به‌گونه‌ای سمبلیک با فهم و دانایی ارتباط دارد و نشان دانش و معرفت است.

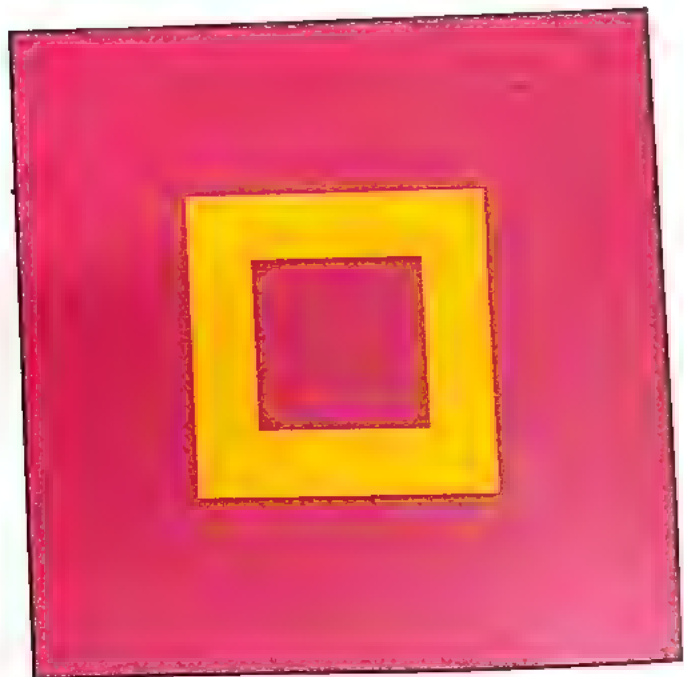
گسرنوالد بیش از دیگر نقاشان به بیان سمبلیک رنگ زرد آگاهی داشته است. به نظر او، حضرت مسیح (ع) در دریایی از نور زرد به سوی آسمان صعود می‌کند. گسرنوالد ویتس در تابلوی کنیسه، پیراهن زن را به رنگ زرد کشید تا اندیشمندی و روشن‌فکری او را به بیننده القا کند. رنگ زرد در این جا نشان روشن‌فکری است. به همان ترتیب که واقعیت یکی است، رنگ زرد هم یگانه است. واقعیتهای تیره باشد، واقعیتهای ناسالم و دروغین است. رنگ زرد تیره، رساننده مفاهیم دروغ،

خیانت، حسد، اشتباه، بی‌اعتمادی و شک است.
در تابلوی توقیف حضرت مسیح (ع)، اثر: جیوتو و نیز در
تابلوی آخرین شام، اثر: هولباین، فیگور حضرت مسیح (ع) با
زرد تیره رنگ آمیزی شده است.

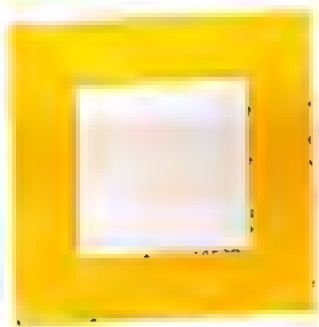
در تابلوی ال‌گرکو (شکل ۱۵۷) پیراهن زرد خاکستری رنگ
زن‌ی که در سمت چپ تابلو است. در برابر فیگور حضرت
مسیح (ع)، مفهوم بدگمانی را القا می‌کند و نشان‌دهنده اضطراب
و ناراحتی اوست. هرگاه زرد روشن در کنار رنگ‌های تیره
به کار رود و با آن‌ها کتراست ایجاد کند، حالت وجد و نشاط
را در بیننده ایجاد می‌کند.

شکل‌های ۲۱۹ تا ۲۲۲، تغییر و دگرگونی رنگ زرد را در
مجاورت رنگ‌های دیگر نشان می‌دهد. در شکل ۲۱۹، رنگ
زرد در زمینه سفید قرار گرفته است. در این‌جا، زرد به‌رغم

شکل ۲۲۰



شکل ۲۱۹



روشنی اش، تیره و خاموش است زیرا سفید باعث کاهش اهمیت رنگ زرد شده است. چنانچه جای زرد و سفید را تغییر دهیم، نمود آن به طور کلی تغییر می کند.

در شکل ۲۲۰، زرد روی صورتی یا ارغوانی روشن قرار گرفته است. در این جا، زرد چهره می بازد و به سبزی متمایل می شود و قدرت خودنمایی و درخشش آن کاهش می یابد. صورتی بیان کننده عشقی پاک، و زرد نمایانگر سستی و بی حالی است. هرگاه زرد در زمینه نارنجی قرار گیرد، نارنجی را روشن تر و خالص تر می کند. رنگ های زرد و نارنجی، با هم، منظره صبحگاهی را هنگام طلوع خورشید نشان می دهند یا مزارع زرین و درخشان گندم را در نور روز نمایش می دهد.

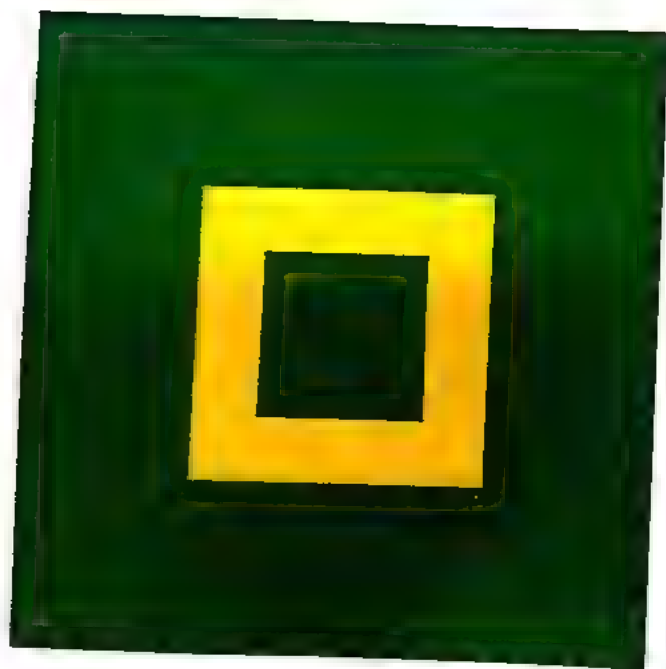
در شکل ۲۲۱، زرد در زمینه سبز قرار گرفته است. در این جا، این رنگ در بین رنگ های هم خانواده اش می درخشد، زیرا سبز، ترکیبی است از زرد و آبی.

[زرد در زمینه قرمز بنفش به شدت خودنمایی می کند. در این جا، رنگی است سخت و بدون انعطاف که وقتی با قرمز بنفش ترکیب شود، نمود اصلی خود را به طور کلی می بازد و به صورت رنگی ناتوان و خونسرد، به قهوه ای متمایل می شود. زرد در زمینه آبی متوسط می درخشد و دارای اثری غریب و دافع است. آبی تحمل درخشش زرد را ندارد.]

[زرد در زمینه قرمز، پر سر و صدا و بشاش و دارای زرق و برق است؛ می خواهد فریاد بزند و نشان هنده شکوه و جلال و معرفت است.]

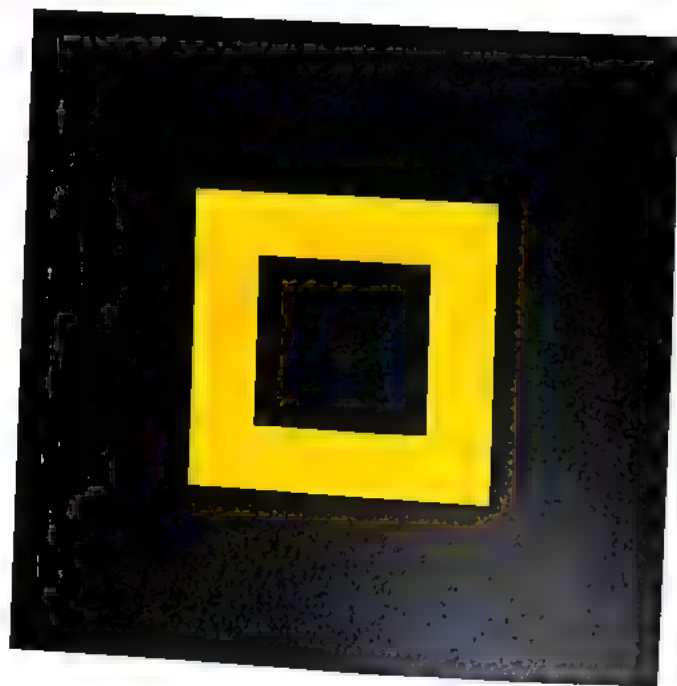
در شکل ۲۲۲، زرد در زمینه سیاه قرار گرفته است. زرد در این جا، رنگی است بسیار روشن، واضح و نیرومند.

در شکل های ۲۱۹ تا ۲۲۲، جلوه های مختلف رنگ زرد در زمینه های گوناگون معرفی شده است. با این تمرینات، قدرت خودنمایی و جلوه مجرد رنگ زرد را شناخته ایم.



۲۱۵

شکل ۲۲۱



شکل ۲۲۲

قرمز

قرمز نه به آبی متمایل است نه از زردی نشانی دارد. به شدت می درخشد و به آسانی تاریک و خاموش نمی شود. رنگی است بسیار انعطاف پذیر که به حالات مختلفی درمی آید. به راحتی می توان آن را با آبی یا زرد ترکیب کرد و استعداد فراوانی برای تغییر مایه های رنگی دارد.

قرمز نارنجی تاریک و متراکم است. حرارت و تابندگی آن، حرارتی درونی و باطنی است. وقتی قرمز به قرمز نارنجی تبدیل شود، نیرویی آتشین و ملتهب می یابد. قرمز نماد حیات و زندگی است و عامل مؤثری در سازندگی و تشدید رویش گیاهان بوده، بیان کننده هیجان و شورش است.

قرمز هم رنگ ستاره مریخ است. علامت جهان متلاطم، جنگ و شباطین بوده، نشانی تثبیت شده از مبارزه و انقلاب و شورش است.

قرمز نارنجی، تابشی پرشور از عشق است و قرمز ارغوانی بر عشقی روحانی دلالت می کند. در رنگ ارغوانی، قدرت روحانی و غیرروحانی (دنیوی) در کنار هم اند.

در شکل های ۲۲۳ تا ۲۲۶، قرمز نارنجی در زمینه های مختلف رنگی قرار داده شده و کنتراست های متنوعی ایجاد کرده است این تغییر و دگرگونی قرمز نارنجی در اثر رنگ های زمینه است.

در شکل ۲۲۳، قرمز در زمینه زرد لیمویی، تاریک تر به نظر می آید و قدرتش ملایم می شود و تخفیف می یابد؛ این نیروی زرد است که قرمز را به این صورت درمی آورد.

در شکل ۲۲۵، قرمز را در زمینه سبز آبی می بینیم که جلوه و درخشندگی خاصی یافته است. افروخته و شعله ور شده است و نشانی از آتش دارد.

در شکل ۲۲۴، قرمز در زمینه ارغوانی تیره، اثری آرام و خاموش دارد. در این جا، حرارت و گرمی قرمز تسکین می یابد.

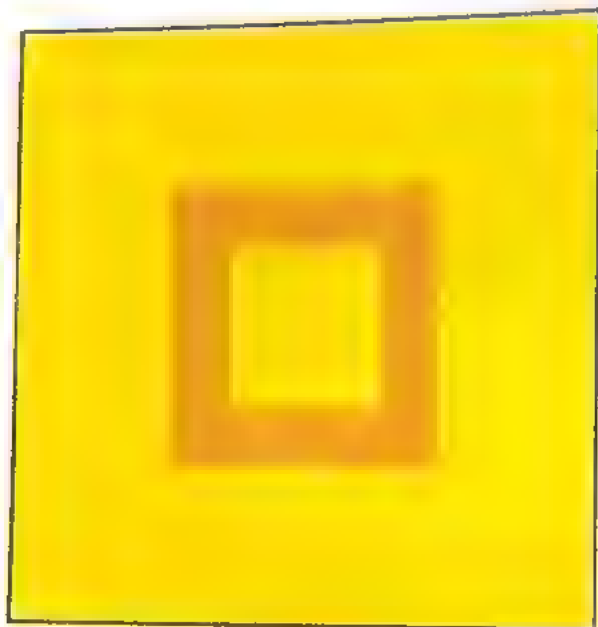
در شکل ۲۲۶، شدت قرمز در زمینه بنفش در حالی که

تابش و التهابی فراوان دارد، تخفیف یافته است و کم تر خود را نشان می دهد. قرمز در زمینه زرد سبز، چشم را خیره می کند بسیار زنده است و زرق و برق دارد و در روی نارنجی به نظر سوخته و تاریک می آید.

اگر نارنجی تیره شود، قرمز را به حالتی آتشین و ملتهب درمی آورد و دارای اثر گرمایی و حرارتی خشک می شود. قرمز در زمینه سیاه، تضاد ایجاد می کند و به قرمز نارنجی متمایل می شود و حالت شرور و فاتح به خود می گیرد.

قرمز نارنجی و قرمز ارغوانی در تقابل یکدیگر هستند. اولی، شرور و شیطانی است و دومی، پاک و آسمانی است.

* * *



شکل ۲۲۳

شکل ۲۲۵



شکل ۲۲۴

شکل ۲۲۶



آبی

آبی حسی نه نشانی از رود دارد نه تری از قرمز. آبی در برابر قرمز مسوولیه سی تحریر و ناشکیاست ولی از جنبه معنویت، فعل به نظر می آید و قرمز از همان نظر بردها و بی اراده است. آبی همیش رویه سردی و قرمز روی به گرمی می رود.

آبی همواره متوجه درون است. به همان اندازه که قرمز با خون الفت دارد. آبی با اعصاب پیوسته است. اشخاصی که آبی را ترجیح می دهند، پیشتر پوستی رنگ باخته دارند و گردش خونشان ضعیف است ولی دارای اعضای قوی و محکم هستند.

آبی در طبیعت رنگی نیرومند است و فصل خودنمایی آن زمستان است. زمانی که طبیعت خاموش می شود و تمام جوانه ها خوابیده اند، رنگ آبی زندگی خود را آغاز می کند و جلوه و شکوه می یابد. آبی همیشه سایه دار است و همواره میل دارد در تاریکی خودنمایی کند. همیشه نامحسوس است. ولی در عین حال، اتمسفر شفاف را می نمایاند.

آبی در اتمسفر زمین، از طلوع صبح تا غروب آفتاب و حتی در شب به چشم می آید. در طبیعت، آبی از روشن ترین تا تاریک ترین مایه وجود دارد. آبی جنبه های گوناگون روحی را نشان می دهد. در فکر و روح انسان داخل می شود با روان او پیوند می خورد و تا اعماق و انتهای روح نفوذ می کند. آبی مفهوم ایمان را می رساند و اشاره ای است به فضای لایتناهی و روح. برای مردم چین، آبی نماد جاودانگی است.

وقتی آبی تاریک شود، تنزل و سقوط می کند و معنی و قسم، بیم و ترس، غم و اندوه و مرگ و نیستی را به خود می گیرد. اما همیشه نشان دهنده فکری برتر و ماورای طبیعی است و به عالم بالا اشاره می کند.

شکل های ۲۲۷ تا ۲۳۰، رنگ آبی را در زمینه های گوناگون، در حالی که تضادهای متفاوتی تشکیل داده است.

نشان می دهد.

در شکل ۲۲۷، آبی در زمینه زرد آمده است. در این جا، تاریک به نظر می رسد و خاموش است. چنانچه درجه تاریکی آبی را کاهش دهیم و به اندازه رنگ زرد برسانیم، زرد را پرمایه تر و متحرک تر می سازد.

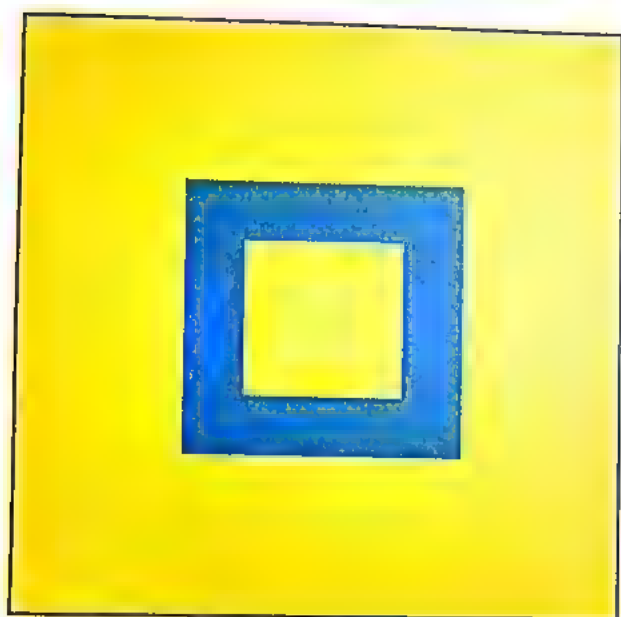
در شکل ۲۲۸، همان رنگ آبی در زمینه سیاه قرار گرفته است. در این جا، آبی می درخشد و روشن تر به نظر می آید و رنگی نیرومند و خالص است. در حالی که سیاه نشان دهنده جهل و نادانی است، آبی وفاداری و ایمان را می رساند و مانند نور از دور می درخشد و به جلو می آید.

در شکل ۲۲۹، آبی در زمینه بنفش تیره، تاریک تر به نظر می آید؛ رو به عقب می رود و رنگی ناتوان و حقیر است. در این جا، بنفش از قدر و اهمیت آن کاسته است. چنانچه بنفش تیره تر شود، آبی اهمیت خود را بازمی یابد و درخشندگی و جلای خود را به دست می آورد.

نیروی آبی در زمینه قهوه ای تیره، افزایش می یابد و قهوه ای نیز جان می گیرد. آبی در زمینه قرمز نارنجی، تیرگی خود را حفظ می کند، به نوسان درمی آید و زندگی تازه ای به دست می آورد. قهوه ای نیز رنگی تیره و خاموش است، اما نمود آن در کنار آبی تغییر می کند و زنده می شود.

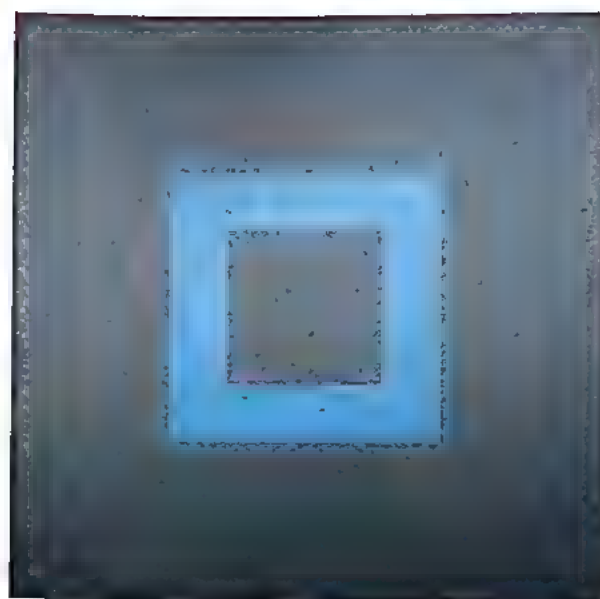
در شکل ۲۳۰، آبی در زمینه رنگ سبز قرار گرفته است. در این جا، آبی به رنگ متضاد سبز، یعنی قرمز متمایل می شود. زمینه رنگ سبز، موجب تغییر حالت رنگ آبی به رنگی زنده و فعال می شود. کاراکتر اسرارآمیز آبی و سکوت و آرامش این رنگ همیشه در تابلوهای مذهبی مسیحیت به کار آمده است. در بیشتر موارد، رنگ لباس حضرت مریم (ع) با آبی رنگ آمیزی شده است. از بهترین نمونه ها، تابلوهای مذهبی روجیروان درویدن است.

لباس آبی حضرت مسیح (ع) در تابلوی شکنجه مسیح، اثر: گرانوالد، از نمونه های گویا و معروف است. در بیش تر آثار



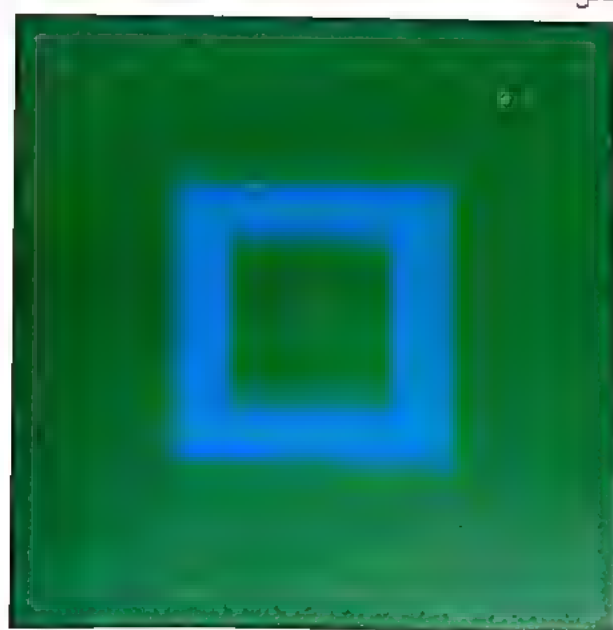
شکل ۲۲۷

شکل ۲۲۹



شکل ۲۲۸

شکل ۲۳۰



نارنجی

نارنجی ترکیبی از زرد و قرمز است و در میانه این دو رنگ، درخشش و تابندگی فوق العاده دارد. از میان رنگ‌ها، نارنجی دارای درخشش خورشید است. دارای حد اعلا‌ی گرماس‌ت و زمانی که به قرمز بگس‌راید، انرژی فعالی در خود حفظ کرده است. اگر نارنجی را با سیاه ترکیب و تاریک کنیم، کاراکتر خود را از دست می‌دهد و رو به زوال می‌رود و به‌صورت قهوه‌ای خاموش و بی‌اثر درمی‌آید. ترکیب آن با سفید نیز جلوه آن را کاهش می‌دهد.

چنان‌چه رنگ قهوه‌ای به‌دست آمده از ترکیب نارنجی و سیاه را با سفید روشن‌تر کنیم، رنگ بزرگرمی به‌وجود می‌آید که معمولاً در رنگ‌آمیزی فضا‌های داخلی بنا‌ها استفاده می‌شود و رنگی گرم و تابان است.

بنفش

ساختن بنفش خالص - که از ترکیب قرمز و آبی به‌وجود می‌آید - کار ساده‌ای نیست زیرا همواره یا به قرمز یا به آبی متمایل می‌شود. تشخیص این رنگ چندان ساده نیست.

بنفش در دایره رنگی مقابل زرد است و با آن تضادهای شدید ایجاد می‌کند. زرد نماینده هوش و دانش است و در برابر آن، بنفش نمایشگر بی‌خبری، بی‌اختیاری، ظلم و دشواری است. این رنگ مرموز و پیرانگیزاننده احساسات است.

وقتی بنفش در حالت متضاد باشد، گاهی تهدید می‌کند و زمانی تشویق‌کننده و امیدبخش است. بنفش را اگر در سطوح وسیع به‌کار گیریم، حالت ترس را نشان می‌دهد؛ به‌ویژه اگر متمایل به ارغوانی باشد - که در طبیعت و در مناظر اغلب به‌چشم می‌خورد.

گفته در مورد بنفش گفته است: «اشاره‌ای است به ترس زیاد، آخرت و انتهای جهان».

گرانوالد و سایر نقاشان، آبی نشان فروتنی، ایمان و اعتقاد است. در برخی موارد نیز برای نشان دادن مقاومت و تحمل حضرت مسیح (ع) و سایر قدیسین به‌کار آمده است.

سبز

سبز در میانه آبی و زرد قرار دارد و ترکیبی است از این دو رنگ. با تغییر نسبت‌های زرد و آبی، کاراکتر سبز نیز تغییر می‌کند. سبز از رنگ‌های درجه دوم است. ساختن رنگ سبز که نه به آبی و نه به زرد متمایل باشد، کار آسانی نیست.

سبز، رنگ دنیای سبزیجات و حاصل فرایند فتوسنتز در گیاهان است. وقتی زمین را روشنی فرا می‌گیرد و ذرات آب و هوا در فضا رها می‌شوند، رنگ سبز به‌وجود می‌آید.

سبز نشان‌دهنده ارض، آرامش و امیدواری است. رنگ سبز آمیزشی است از دانش و ایمان. وقتی سبز متمایل به زرد می‌شود (زرد سبز)، احساس جوانی و نیروی بهاری را به‌وجود می‌آورد. در بهار و در تابستان که رنگ سبز فراوان است، شادی و لذت بردن از این روزها وصف ناشدنی است. وقتی سبز خالص با خاکستری تیره شود، رو به زوال می‌رود. سبز زرد در کنار نارنجی شدیدترین اثر خود را دارد و رنگی فعال می‌شود، سپس به حالتی معمولی و لطیف برمی‌گردد.

چنان‌چه سبز به آبی متمایل شود، حالت روحانیت آن افزایش می‌یابد. آبی منگیزی (ترکواز) غنی‌ترین تهرنگ سبز آبی است. این رنگ در دایره رنگی در سردترین نقطه قرار می‌گیرد و در برابر آن، قرمز نارنجی است که شدیدترین اثر گرمایی را دارد. بنابراین، سردترین رنگ دایره رنگی «سبز آبی» و گرم‌ترین رنگ «قرمز نارنجی» است.

تغییر مایه‌های رنگ سبز بسیار فراوان است و هر کدام جلوه و بیانی خاص دارد و می‌تواند با درجات مختلف خود، تضادهای زیادی به‌وجود آورد.

۱- بنفش در دایره رنگی نشان دهنده دیرداری است و زمانی که تیره و تریک شود، اوهام و خرافات را می‌رساند. بنفش تیره نهان‌گاه فاجعه و مصیبت است. زمانی که این رنگ روشن شود، نشانه تقدیس است که ما را افسون خواهد کرد. بنفش نماد هرج و مرج، مرگ، ستایش و عظمت است و بنفش آبی القا کننده تنهایی است.

بنفش قرمز نشان عشقی یزدانی و سلطه‌ای روحانی است. در طبیعت گل‌های بنفش بسیاری وجود دارند که در میان‌شان جوانه‌ها و پرچم‌های زرد رنگی قرار گرفته و جلوه خاصی به آن‌ها بخشیده است.

۱- به طور کلی، تمام رنگ‌های روشن، جنبه‌های مثبت زندگی را نشان می‌دهند و نشانه زندگی هستند و رنگ‌های تیره و تاریک نماد جنبه‌های منفی زندگی اند.

برای درک ارزش‌های رنگی و بیان و مفاهیم آن‌ها، دو آزمایش انجام می‌دهیم. اگر دو رنگ، مکمل یکدیگر باشند و با هم ترکیب شوند، رنگ دارای خواص و مفاهیم همان دو رنگ اولیه خواهد بود.

۱- زوج‌های مکمل:

(زرد : بنفش) = (درخشندگی، علم و معرفت : تیرگی، تقدس عاطفی، تقوی)

(آبی : نارنجی) = (ایمان متواضعانه، اعتقادی فروترانه : غرور، عزت نفس)

(قرمز : سبز) = (نیروی مادی : رقت و همدردی)

۲- رنگ‌های ترکیبی (مركب):

قرمز + زرد = نارنجی

قدرت + دانایی و معرفت = غرور و عزت نفس

قرمز + آبی = بنفش

عشق + ایمان و عقیده = تقوی، الوهیت

زرد + آبی = سبز

دانایی و معرفت + ایمان و عقیده = مهربانی و همدردی

معنی و مفاهیم رنگ‌ها و ارزش‌های عاطفی آن‌ها بسیار

مهم‌اند. تأثیر رنگ‌ها و دریافت‌های ذهنی افراد از رنگ‌ها متغیر است و بستگی به تجربه آن‌ها دارد. تجربه در موقعیت‌های مختلف نتایج گوناگون خواهد داد.

۱- هر رنگی ممکن است در پنج حالت تغییر شکل بدهد:

۱- در میزان ته‌ونگ (رنگ به خودی خود): مثلاً سبز ممکن است هم به زردی متمایل باشد هم به آبی: نارنجی نیز ممکن است به قرمزی نزدیک باشد یا به زردی: سایر رنگ‌ها نیز به همین ترتیب.

۲- از نظر درخشندگی: مثلاً قرمز ممکن است به لرغوانی، قرمز قرمز، قرمز تیره، آبی، آبی تیره و آبی روشن متمایل باشد. ۳- در اشباع (کیفیت): مثلاً آبی را می‌توان با سیاه، سفید یا خاکستری ترکیب کرد.

۴- در میزان سطح رنگ (کمیت): مثلاً یک سطح سبز می‌تواند دو کنار سطح کمرچکی از رنگ زرد قرار گیرد یا بالعکس؛ یا این‌که به اندازه مساوی با هم مجاورت داشته باشند.

۵- از نظر کتراست همپایه و هم‌زمان (سیمولتانه): در این مبحث، به نقش رنگ در خلایق‌های هنری پرداخته‌ایم. تنها مشاهدات و تجربیات نیستند که در آفرینش آثار هنری دخالت دارند، بلکه آگاهی علمی و درک سریع و ذکاوت نیز سهم بسزایی دارند. در تابلوی شماره ۸۱، که طراحی مقدماتی ماتیس را نشان می‌دهد، می‌بینیم که چگونه او از پیش کمپوزیسیون رنگی خود را تنظیم کرده است. ماتیس می‌نویسد: «آفرینش یک تابلو همانند ساختن یک اثر معماری به منطق نیاز دارد. احتیاجی نیست که هنرمند نظر شخصی خود را دخالت دهد، زیرا در هر اثر هنری همیشه جلوه‌ای از نظریات خود هنرمند نمایان خواهد بود.»

در این کتاب، نمونه‌هایی از آثار نقاشان بزرگ معرفی شده‌اند که همگی به جنبه رنگ و معانی غنی آن توجه کرده‌اند: از جمله، تابلوی رستاخیز اثر گرانوالد، برهنه کردن حضرت مسیح (ع)، اثر ال‌گرکو یا مردان کور، اثر بروگل و غیره...

نمی‌تواند به راهی دراز برود و به هدایت مردم پردازد. برای نشان دادن سرزمینی دور، آبی سبز به کار آمده است. چشمان بسته عابد و لوحه‌های قانون در دست او، نماد اطاعت کورکورانه از قوانین است. رنگ‌های خاکستری قهوه‌ای زمینه همراه با رنگ‌های ترکیبی دیگر و نیز رنگ‌های زرد، قرمز، نارنجی و آبی سبز، به تابلو، حالتی غمزده و روحانی بخشیده است.

کنیسه، اثر: کنراد ویتس (Conrad Witz ۱۴۱۰ - ۱۴۴۵) موزه مال (شکل ۲۳۱).

کنراد ویتس در تابلوهایش، دو عنصر تصویری را به کار گرفته است؛ با انتخاب رنگ‌های خاص و مرتبط با موضوعاتش سعی کرد مفهوم درست رنگ‌ها را به کار گیرد و با توجه به جنبه مفهومی و ارزش روانی رنگ‌ها، مطابقت رنگ و تصویر را ایجاد کند. در آخرین کارهای خود نیز به افراد آرایش رنگی هماهنگی بخشید و جنبه‌های فضایی و پرسپکتیوی را در ترکیب‌های بدیع وارد کرد. وی همچنین تضاد در جهت و حرکت را در آثارش ایجاد کرده است. رنگ‌های درخشان فیگورها در میان ساختمان‌ها، به آثار ویتس عمودی مشخص داده است و در همه‌جا، رنگ‌ها قدرت تجسمی دارند. چین و چروک لباس‌ها نیز به گونه‌ای رنگ‌آمیزی شده است که نمود بافتی انتزاعی را به دست بدهد.

در این تابلو رنگ لباس زن عابد زرد است. چین‌های عمودی لباس او با فرم‌های عمودی معماری هماهنگ است. زن ایستاده ملبس به لباسی با الوان درخشان، در فضایی تاریک و خاکستری نمایش داده شده است. در سمت راست، قسمتی از درگاه باز است. در آن‌جا، رنگ آبی سبز عمیقی به کار رفته است. زن دو لوحه قانون در دست راست و نیزه‌ای با پرچم قرمز بر دست چپ گرفته است. رنگ زرد لباس نماد فرزاندگی، عقل و علم است که شدتش در زمینه خاکستری تیره، چندین برابر شده است. در قسمت‌های زرد روشن، سایه‌های لباس به رنگ خاکستری بنفش و با همان شدت، چین‌های لباس را شکل داده‌اند. این نحوه گزینش رنگی سبب شد تا رنگ زرد و سایه‌های خاکستری بنفش در حالتی نوسانی، نمودی هم‌زمان و متقارن (سیمولتانه) داشته باشند. قسمت تیره لباس با رنگ‌مایه قرمز نارنجی رنگین شده است که خود با رنگ آبی سبز قسمت باز درگاه به حالت سیمولتانه است. بالای نیزه نیز شکسته شده و با خط فوقانی درگاه هماهنگ است. عابد می‌خواهد از درگاه بیرون برود، اما نیزه‌اش شکسته است. او



دسته کوران (کوری عصاکش کور دگر)، اثر: پی تو پروگل
[پدر] (۱۵۶۵ - ۱۵۶۹) موره ملی ناپل (شکل ۲۳۲).

رنگ گودال آب است و در گوشه تابلو به هر سمتی ممکن است سقوط کند. این راهپیمایی دردناک کوران و حالت غمگین آنان چون شبی رمزآلود با رنگ‌مایه‌های بنفش روشن - خاکستری - آبی خاکستری - سفید و زرد آکروزمین - قرمز بنفش و سبز، به حالت مکمل ترکیب‌بندی شده که به‌طور کلی با رنگ‌مایه‌های سایر آثار پروگل متفاوت است.

سروگل در هیچ‌یک از آثارش، این چنین از رنگ‌های بنفش روشن - آبی خاکستری سود نبرده و رنگ‌ها را با جنبه مفهومی آن‌ها به کار نگرفته است.

در این تابلو از سمت بالا و چپ به طرف پایین و راست، شش مرد نابینا افتان و خیزان در حرکت‌اند. آنان می‌خواهند در سه دسته دو نفری آواز بخوانند. نفر اول گروه که در گودالی سقوط کرده، هم‌رنگ با آب و خاک رنگ‌آمیزی شده است و تنها بخشی از ساق‌های پای او با پارچه‌ای سفیدرنگ مشخص شده که با جوراب و کلاه نفر دوم هماهنگ است و در مجموع به‌صورت مثلث قرار گرفته‌اند.

قسمت‌های روشن با رنگ افق که در بالا و سمت راست از لابه‌لای درختان مشاهده می‌شود، هماهنگ شده است.

کت و روپوش شخص دوم که با در رنگ ارغوانی خاکستری رنگ‌آمیزی شده است، نظر بیننده را به طرف پایین می‌کشاند تا به سمت نقطه‌ای اشاره کند که اولی سقوط کرده است و حالت ادامه سقوط نفر بعدی را القا کند.

شخص سوم با حالتی متزلزل و ناپایدار با رنگ‌های خاکستری - آبی تیره لباس‌هایش، هم‌رنگ رنگ‌های کلیسایی است که از دور نمایان است. لباس زیر او و دستی که چوب را گرفته، درست هم‌رنگ ناقوس کلیسا است و چشمانش بیهوده به سمت کلیسا نظر دارد. نفر چهارم نیز تعادل خود را از دست داده است، اما با امیدواری زیاد، کت سبزرنگ و شانه نفر جلویی را چسبیده است. رنگ سبز لباس او و جوراب‌های قرمز ارغوانی‌اش هم‌رنگ لباس نفر اول و هماهنگ با لباس بنفش روشن نفر دوم است. نفر پنجم با پالتویی به رنگ آبی خاکستری تیره گروه جلو را از نفر آخر جدا می‌سازد. او وحشت‌زده با افکار موهوم (آبی خاکستری) و کلاه و صلیبی در گردن، به حالت توقف ایستاده است. رنگ بنفش جوراب او با رنگ پالتوی نفر چهارم مطابقت دارد. نفر ششم با هیكلی چاق‌تر و با پالتویی به رنگ سبز خاکستری، هم‌رنگ بخشی از



شکل ۲۳۲ - دسته کوران، پی‌نو بروکل [پدر]، موزه ملی ناپل.

رستاخیز، اثر: مانیاس گرانوالد (۱۴۷۵-۱۵۲۸) (شکل ۲۳۳).

گرانوالد سوژه‌های تابلوهایش را چنان با جسارت با قدرت شکل داده و رنگ‌آمیزی کرده است که تا پیش از او، کسی به چنین موفقیتی دست نیافته بود. او تمام قراردادهای رنگی را نادیده گرفت و با استفاده از رنگ‌های خاص و تنظیم آن‌ها در تابلو از سمبولیزم جهانی فراتر رفت. رنگ و فرم صحنه‌های نقاشی او جلوه‌ها و نموده‌های متنوعی دارند. صحنه‌های مختلف تابلوهای او با سوژه‌های مذهبی رابطه‌ای روحانی دارند و در بین پرده‌های مختلف، پیوندی محکم برقرار است.

در نمایشگاه‌های نقاشی امروزی، آثار یک‌دست نیستند و بیش‌تر به تنهایی به نمایش درمی‌آیند و معمولاً رابطه‌ای دقیق بین مجموعه تابلوها وجود ندارد. بیننده ناگزیر است شخصاً بکوشد تا رابطه‌ای میان آن‌ها بیابد. بی‌تردید، گرانوالد برای نمایش سوژه‌های موردنظرش نیوده است که از پیش، به مسئله وحدت خارجی تابلوها و جنبه تزئینی آثارش توجه داشته است.

گرانوالد در این تابلو، صحنه رستاخیز حضرت مسیح (ع) را به نمایش درآورده است. کمپوزیسیون از گوشه چپ آغاز می‌شود. دو فیگور سرباز در سمت چپ تابلو، با حالتی رستمیک وجود دارند که یکی به حالت مورب کاملاً خوابیده و دیگری به طرف او خم شده است. مقبره حضرت مسیح (ع) که تقریباً به حالت افقی قرار گرفته با پای یکی از سربازان و در قسمت چپ به همدیگر متصل شده است. ادامه فرم پای سرباز افتاده از کناره مقبره به جانب بالا، سرباز سوم را نشان می‌دهد که با اندازه‌ای کوچک‌تر در حال سقوط به زمین است.

در بخش داخلی تابلو، فرم‌های عمودی و افقی و مورب بی‌شماری به حالت تضاد قرار گرفته‌اند. بخشی از لباس سرباز در سمت چپ به رنگ زرد، بخشی از لباس سرباز دوم با قرمز و لباس سرباز سوم با قرمز تیره رنگین شده است. دسته شمشیر سرباز جلویی و کلاه‌خود او درخشان‌اند و کلاه سومی نیز با همان شدت می‌درخشد. این سه نقطه درخشان، مثلثی را شکل می‌دهند

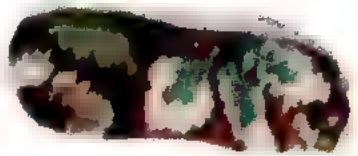
که چشم را به داخل تابلو هدایت می‌کنند. شمشیری که به حالت مورب در دست سرباز اولی است، با خطی که روی سینه حداقل لباس و زره قرار دارد، دو ضلع مثلثی دیگر را تشکیل می‌دهد که به صورت زاویه‌ای است که به داخل تابلو باز می‌شود و نقطه شروع حرکت صعودی حضرت مسیح (ع) در تابلو تأکید می‌کند. این نقطه که کف سیدریگ و نورانی حضرت مسیح (ع) را به حالت مورب با سایه‌های آبی و بنفش کم‌رنگ نشان می‌دهد. به طرف راست و بالا متمایل است و در بالا کم‌کم به چپ متمایل می‌شود در آن قسمت هم‌بند مسیح (ع) را هاله نورانی قرمز رنگ عظیمی دربر گرفته است.

حرکت مورب قسمت مرکزی تابلو که از پارچه‌های رنگین سفید، قرمز، آبی و بنفش کم‌رنگ تشکیل شده با سطح رنگین قهوه‌ای صخره زمیسه به حالت تضاد قرار گرفته است و حرکت صعودی حضرت مسیح (ع) را به جانب بالا شدت بخشیده است. گرانوالد در این تابلو، با نهایت قدرت از اثر متافیزیکی رنگ‌ها بهره گرفته است. رنگ قرمز تیره در بخش‌های مختلف تابلو با سطوح کوچک سبز، به حالت مکمل، کنتراست شدیدی را به وجود آورده‌اند.

از همه رنگ‌های درخشان طیف رنگی در تابلو بهره گرفته شده است؛ به گونه‌ای که سبز تیره به آوایی به سبز آبی، و آبی به آبی بنفش، و آبی بنفش به بنفش می‌رسد؛ و از آن به بنفش قرمز و سپس قرمز، و از قرمز به قرمز نارنجی و سپس نارنجی و آن‌گاه به زرد و در نهایت به سفید تبدیل می‌شود که از میان روشنی آن حضرت مسیح (ع) به آسمان صعود می‌کند. در هاله نورانی، زرد و قرمز با آبی پخی پیرامون به حالت تضاد مکمل‌اند. تمام این رنگ‌مایه‌ها از میان زمینه تیره با قدرت و شدت هر چه بیشتر به بیرون متوجه‌اند و همگی تلاؤ و شکوه رنگ‌های آسمانی را به نمایش می‌گذارند.

شکل ۲۳۳ - رستاخیز [بخشی از محراب ابراهیم در کولمار]، مانیاس گرانوالد، موزه اوتولید





کمپوزیسیون رنگ

کمپوزیسیون رنگ بدین معنی است که دو یا چند رنگ به گونه‌ای کنار هم قرار گیرند که دارای نظم خاصی باشند و مفهوم ویژه‌ای را نشان دهند. انتخاب رنگ‌مایه‌ها، نسبت و حالت آن‌ها، محل استقرارشان، جهت آن‌ها، رابطه رنگ‌ها با هم و در نهایت هر یک از هفت تضاد رنگ‌ها، عوامل مؤثر و مسلم برای ایجاد کمپوزیسیون رنگ هستند.

کمپوزیسیون رنگ جنبه‌های مختلفی دارد که در این جا، تنها به برخی از جنبه‌های اساسی آن اشاره می‌شود. از جنبه‌های مهم آن، هارمونی (هماهنگی) کمپوزیسیون رنگ است که مورد بحث قرار می‌گیرد. سعی می‌شود تا حالت و شکوه واقعی رنگ‌ها و نشان ویژه و مفهوم هر یک معلوم شود. منظور ما به دست آوردن دانشی است که به کمک آن، نحوه گزینش و کاربرد رنگ‌ها را با توجه به معانی آن‌ها بیاموزیم.

ا موقعیت و تناسب هر رنگی را باید در رابطه با رنگ‌های دیگر که آن را احاطه کرده‌اند یا با آن همراهند، سنجید. این نکته اصل مهمی در تعیین اثر و نمود هر رنگ است. هر رنگ را باید همواره با توجه به رنگ‌های اطرافش در نظر گرفت. البته ارزش و اهمیت هر رنگ تنها با رنگ‌های همراه آن تعیین نمی‌شود، بلکه کیفیت و کمیت رنگ نیز از عوامل مهم هستند. استقرار و جای دادن رنگ‌ها در کمپوزیسیون‌های رنگی اهمیت بسیاری دارد.

در شکل‌های ۲۳۴ و ۲۳۵، رنگ زرد و سبز را با چهار رنگ دیگر در دو حالت با درجه تاریکی و روشنی یکسان به کار گرفته‌ایم. شفافیت و روشنی این دو رنگ نیز در هر دو شکل یکسان است و در هیچ کدام کنتراست تاریک و روشن وجود ندارد.

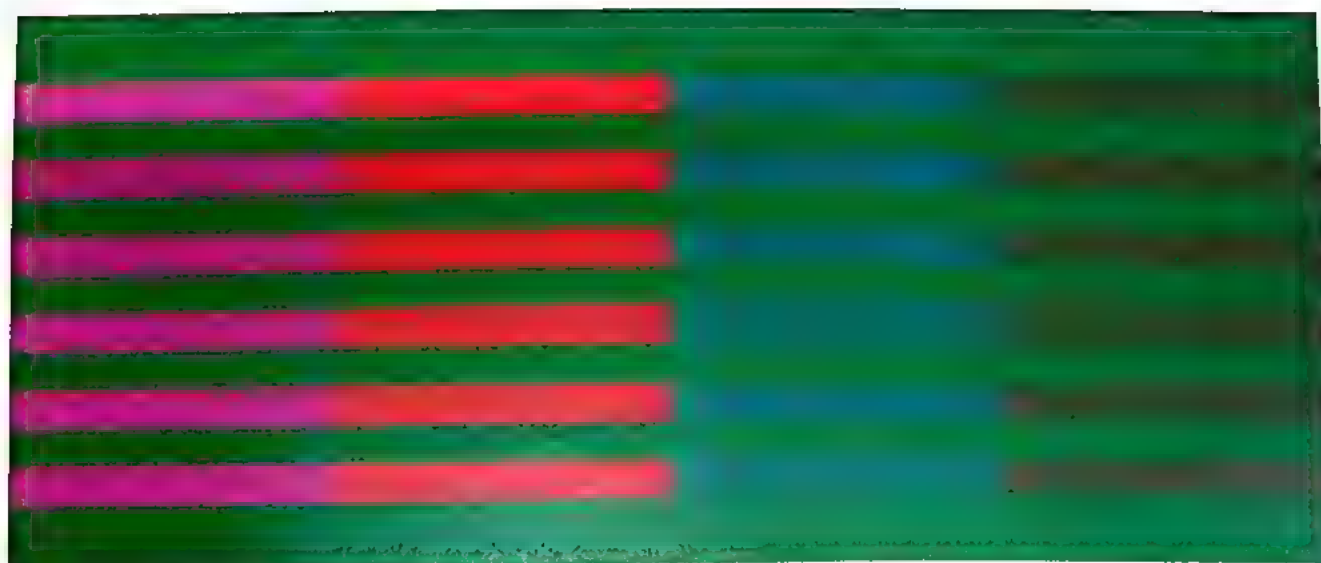
در شکل ۲۳۴، آبی بنفش و قرمز بنفش، مکمل رد هستند و به شدت خودنمایی می‌کنند، در حالی که رنگ‌های سبز و نارنجی روشن، نسبتاً آرام و غیرفعال‌اند.

در شکل ۲۳۵، رنگ قرمز، شدید به نظر می‌آید و به حالت



شکل ۲۳۴

شکل ۲۳۵



تضاد مکمل با رنگ سبز است. شدت قرمز به خاطر وجود رنگ مایه‌های سبز است که بر قرمز مسلط است. سبز آبی (انواع رنگ مایه‌های فیروزه‌ای = Turquoise) و زرد سبز که از مشتقات سبز هستند، ضعیف و ناتوان به نظر می‌آیند.

باید دانست که ارزش و اهمیت رنگ‌ها را نمی‌توان تنها به صورت مستقل یا در مجاورت با رنگ‌های دیگر دریافت. بلکه کمیت سطوح رنگ نیز از عوامل مؤثری در ارزیابی رنگ است.

۱ در یک کمپوزیسیون نقاشی، محل قراردادن رنگ‌ها و جهت آن‌ها بسیار مهم است. مثلاً رنگ آبی اگر در قسمت بالا قرار گیرد جلوه‌ای خاص دارد و اگر در پایین و چپ یا راست

باید، مفهوم دیگری خواهد داشت. اگر رنگ آبی پایین باشد، سنگین است و اگر در بالای تابلو قرار گیرد، سبک و بی‌وزن خواهد بود.

قرمز تیره در بالای تابلو، سنگین است و وزن خود را تحمیل می‌کند و اگر در پایین بیاید، استوار و محکم است. زرد در بالا، سنگین است و در پایین حالتی شناور و نامتعادل دارد. اصل مهم دیگر در کمپوزیسیون نقاشی، ایجاد تعادل و توازن رنگ‌ها و پخش و توزیع آن‌هاست. همان‌گونه که برای تعادل و توازن دو کفه ترازو، پایه‌ای برای اتکای شامین ترازو لازم است، در نظر گرفتن محوری عمودی در تابلو برای ایجاد تعادل و توازن رنگ‌ها نیز ضروری است. قراردادن سطوح رنگ‌ها با توجه به کیفیت و کمیت آن‌ها در دو طرف محور تابلو به ترتیبی که کمپوزیسیون رنگی متوازن باشد، از اهمیت خاصی برخوردار است.

۱ سنگینی و وزن سطوح رنگ را باید در جهت محورها و قطب‌های تابلو محاسبه کرد. برای تعیین ارزش‌های چپ و راست تصاویر، می‌توانیم بدن انسان را در نظر بگیریم. سمت چپ معمولاً بی‌مقاومت و کم‌تر فعال است، در حالی که سمت راست فعال و چابک است. راست به جلو و بالا و

چپ به پایین و عقب متمایل است. برخی از تابلوها، دارای چنین ویژگی‌ای هستند و با حرکتی که به سمت پایین و چپ یا به طرف بالا و راست دارند، چشم را هدایت می‌کنند. برای نمونه، می‌توان به تابلوی مردان کور توجه کرد (شکل ۲۳۲).

در این تابلو، حرکت فیگورها برخلاف عادت ماست. اگر مردان کور از قسمت راست و بالا به طرف چپ و پایین قرر می‌گرفتند، خودبه‌خود آن‌ها را در حرکتی صعودی احساس می‌کردیم و حالت سقوط ارزش خود را نداشت. برای آن‌که درستی این نظریه روشن شود، می‌توانیم تصویر را وارونه کنیم و هر دو را با هم مقایسه کنیم.

البته ممکن است نکته‌ی بالا برای بیننده‌ای که به تابلو نگاه می‌کند، مبهم و مشکوک باشد، زیرا برخی از مردم عادت دارند نوشته‌های خود را از راست به چپ یا از چپ به راست بنویسند یا بخوانند (خطوط لاتین را از چپ به راست می‌نویسند، خطوط عربی و فارسی از راست به چپ و خطوط چینی و ژاپنی از بالا به پایین نوشته می‌شوند). در هر حال، این‌ها تجربیاتی شخصی هستند و نمی‌توانند بی‌تأثیر باشند.

۱ هر یک از جهات مختلف افقی، عمودی، مورب، مدور یا ترکیبی از آن‌ها جلوه‌ای خاص در تابلو دارند و مفهومی ویژه را القا می‌کنند.

حرکت افقی: دلالت بر وزن، فاصله و وسعت و پهنا دارد. حرکت عمودی: دارای تضادی شدید با جهت افقی است و دلالت بر سبکی، ارتفاع و عمق دارد.

ترکیب دو حرکت افقی و عمودی سطح را می‌آفریند که دارای ارزش تعادل و استحکام است. هرگاه جهات عمودی و افقی همدیگر را قطع کنند، تأثیرشان بسیار شدیدتر خواهد شد. حرکت مورب: ایجاد حرکت می‌کند و انسان را به عمق تابلو هدایت می‌کند. در تابلوی رستاخیز (شکل ۲۳۳)، حرکت مورب به کمک پوشش سفید (کفن) حضرت مسیح (ع)، چشم



شکل ۲۳۷



شکل ۲۳۶

معمولی بالا می‌کشاند و متوجه حالت نورانی می‌کند.
 نقشه دوره سازوی نیز برای نمایش پرسپکتیوی خاص،
 خصوصاً فرم‌های مورب را در نقاشی‌های دیواری (فرسک)
 به کار می‌بردند.
 لاسکرکو، لیس (Liss) و مولبرج (Maulbertsch) حرکت و
 جهت فرم‌ها و رنگ‌ها را بر روی یک مفاهیم گویای نقاشی‌های
 خود به کار می‌بردند. برای فرم‌ها و حرکات مورب را ترجیح
 می‌دادند.

چیزی که حرکت مورب را در کنار محورهای عمودی
 نیز آنگاه به کار می‌بردند. فرم‌های عمودی تابلوهای آنان
 چشم را به عقب مایل هدایت می‌کنند. این فرم‌ها اغلب در
 فوچس دوره در میان سرها و فضای مه‌آلود تابلو محور
 می‌شوند و سری نشان دادن فواصل و مسافت در
 چشم را به کار می‌روند.

نقشه گوییت برای آن که به کمپوزسیون تابلوهای خود
 عمق بیشتری بخشند و به حالت برجسته درآورند، از
 حرکت مورب و شکری مثلثی استفاده می‌کردند.
 فرم‌های مدور که از دایره مشتق می‌شوند، نمودی مرکزگرا
 در روی دی‌ها و غیره، حرکت نیز ایجاد می‌کنند.

در تسموی تاجگذاری حضرت مریم (ع) اثر شاروتون،
 می‌بینیم که کمپوزسیون در قسمت مرکزی تابلو دارای
 ترکیبی مدور است. سر حضرت مریم در قسمت مرکزی
 دایره بزرگی قرار دارد که چشم را فوراً متوجه مراسم
 تحلیلی می‌کند.

تسموی معروف دیگری که فرم‌های مدور در آن نقش
 اساسی دارند، پیروزی سکندر اثر آلتدورفر (Altdorfer) است.
 در این تسمو حرکت‌های مدور آنها حرکت صحنه جنگ را
 تشدید کرده است.

دو به چند رنگ که در یک مسیر قرار گیرند، ایجاد حرکت
 می‌کند. شکل‌هایی که برای نمونه در این‌جا آورده‌ایم،
 چگونگی ایجاد حرکت را به کمک سطوح رنگ نشان می‌دهند.

در شکل ۲۳۶، سه سطح رنگی قرمز، زرد و آبی
 به صورت افقی در کنار هم قرار گرفته‌اند و دارای حرکتی
 افقی هستند.

تابلوی کوهستان سن ویکتور (شکل ۱۳۹) نیز با توجه
 به همین ویژگی آفریده شده است. در این تابلو، رنگ‌های
 قهوه‌ای بنفش، پلان سبز و پلان آبی به صورت افقی قرار دارند
 که در مجموع، موجب وسعت و پهنای منظره شده‌اند.

حال اگر شکل ۲۳۶ را ۹۰ درجه بچرخانیم، باندهای رنگی
 به حالت عمودی قرار می‌گیرند و بیان فرم به کلی تغییر
 می‌کند.

تابلوی طبیعت بیجان (شکل ۱۱۵) نیز با همین ویژگی
 نقاشی شده است. فرم‌های اصلی تابلو را سطوح آبی، سیاه و
 سفید تشکیل می‌دهند. همه این سطوح به حالت عمودی قرار
 گرفته‌اند که با فرم‌های افقی تضاد شدیدی ایجاد کرده‌اند.

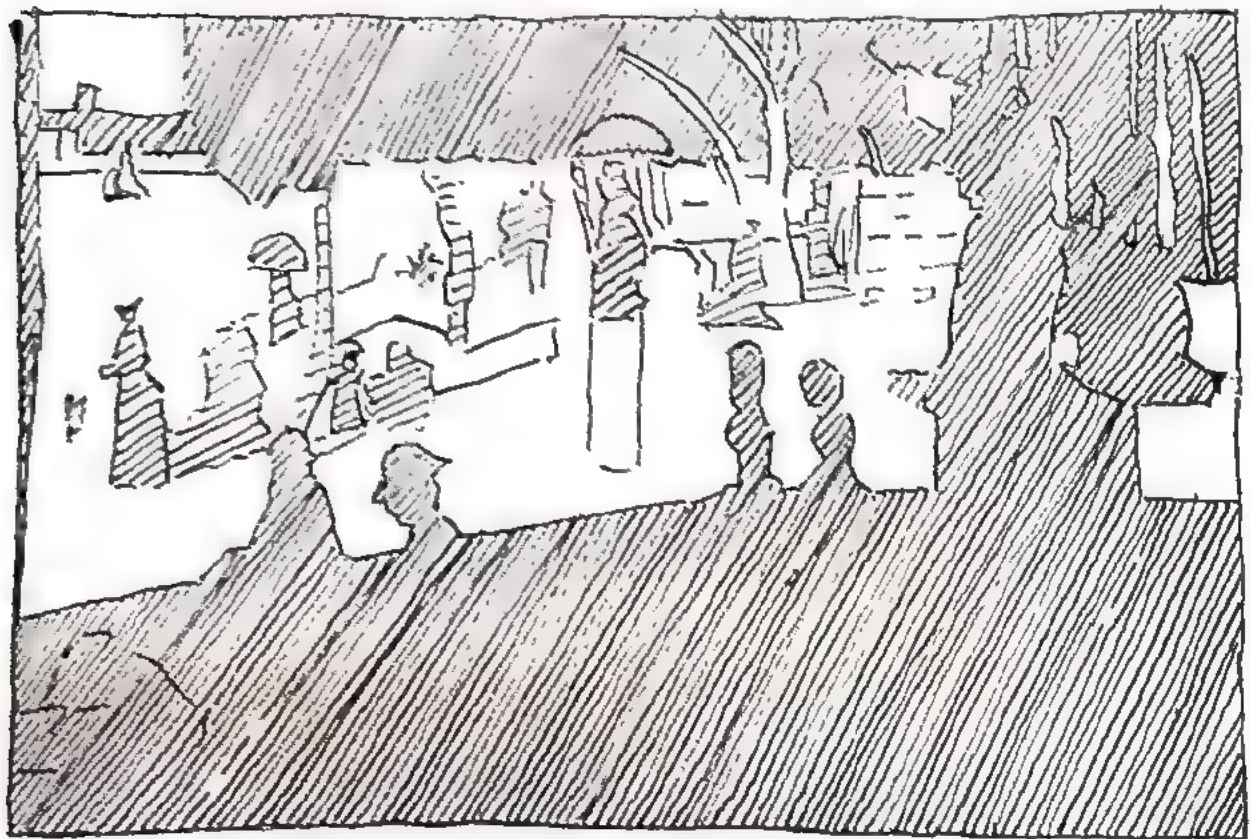
دو تابلوی برهنه کردن حضرت مسیح (ع) فیگورهای اصلی
 به رنگ ارغوانی، زرد و آبی خاکستری رنگ آمیزی شده‌اند که
 به حالت افقی در تابلو جای گرفته‌اند.

در شکل ۲۳۷، سه رنگ قرمز، زرد و آبی به صورت افقی
 زمینه تابلو را تشکیل داده‌اند و دو مستطیل سبز به حالت
 عمودی روی آن قرار دارند. در این شکل تضاد فرم‌های افقی و
 عمودی به شدت مشهود است و تقاطع دو حرکت افقی و
 عمودی ایجاد آرامش کرده‌اند.

در تابلوی کلیسای افتر (شکل ۸۶)، سطوح قرمز، آبی و زرد
 در زمینه به حالت افقی قرار گرفته‌اند. فیگورهای تابلو به حالت
 عمودی ترسیم شده‌اند و همراه با رنگ‌های قرمز، آبی و سبز
 تضاد شدیدی را با فرم‌های زمینه به وجود آورده‌اند.

در تابلوی گردشگاه گراندرزات (شکل‌های ۱۷۷ و ۲۳۸)،
 سایه‌های تاریک قسمت پایین تابلو با رنگ‌های تیره شاخ و
 برگ درختان در بالا به حالت افقی قرار دارند. تنه درختان و
 فیگورهای ایستاده به حالت عمودی رسم شده‌اند و با فرم‌های
 افقی پیشین متضادند.

تابلوی ششمه اشکال ۲۳۱، نمونه دیگری است از تعداد
فرم‌های عمودی و افقی را نشان می‌دهد. در این تصویر، یک
قرص پرچم و استخوان‌های آن به صورت افقی شکل گرفته است.
فرم‌های عمودی پس از آن، یک دایره و یک مربع است. و یک
ای تیره آسمان به حالت متساوی، یک دایره.

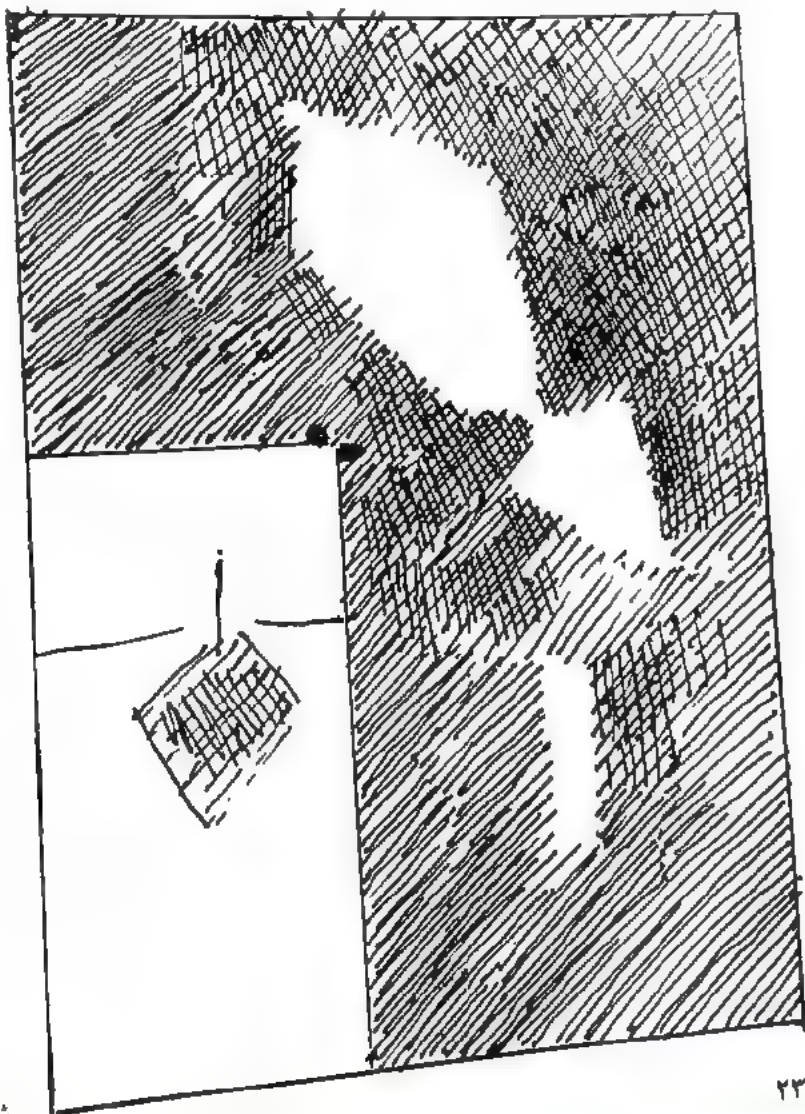


شکل ۲۳۸

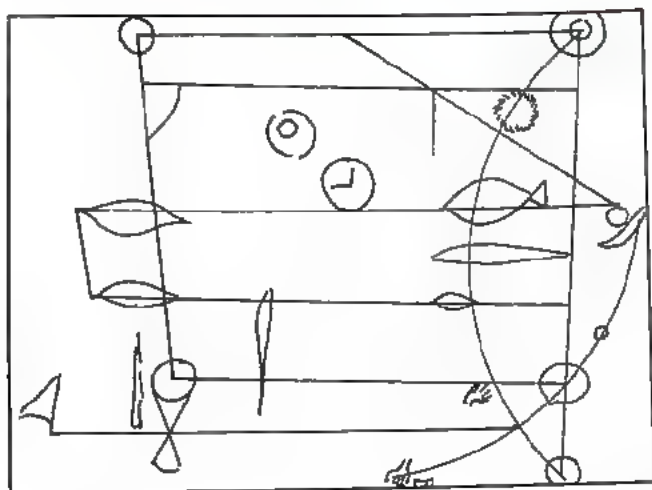
کدام به صورت افقی، عمودی و مورب نظم یافته‌اند. شکل ۲۴۱
آنالیز تابلوی فوق را نشان می‌دهد.

دید انسان خود به خود میل دارد آنچه را دوست دارد با
هم ترکیب کند و همه شکل‌ها و رنگ‌ها را با هم ببیند. این
ویژگی بینایی است که میل دارد عناصر تصویری هم‌شکل و
هم‌رنگ را مرتبط با هم ببیند و بین‌شان ارتباط برقرار کند. این
خاصیت هم‌زمانی دید در مورد سطوح، سایه‌ها، بافت‌ها و

نی‌سین از نقاشانی است که با استفاده از تاریکی‌ها و
روشنی‌های رنگ، حرکات عمودی و افقی تابلوهایش را شکل
داده است. روشنی‌ها و تاریکی‌های منظم در تابلوهای او سبب
شده تا آن‌را به عنوان «فرمول نی‌سین» بشناسند. اغلب هیکل‌ها
و تصاویر در آثار نی‌سین به شکل حرکات مورب یا مدور
هستند. شکل ۲۳۹ آنالیز یکی از تابلوهای اوست. در تابلوی
کافه شبانه (شکل ۱۵۸)، سطوح نارنجی، زرد، سیاه و آبی هر



شکل ۲۳۹



شکل ۲۴۰

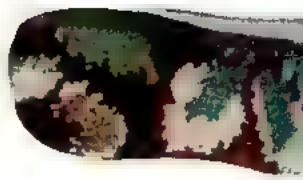
جلوه و نمود هر کمپوزیسیونی بسته به فرم، شکل، جهت، فضا و نمونه‌های هم‌زمان است. تمام الگوهای هم‌زمان دارای وضعیتی مشخص و دسته‌بندی منظم و دقیق‌اند. درست مانند افراد جوامع بشری که با توجه به ترکیبات خونی دسته‌بندی شده و هر دسته با یکدیگر ارتباطی هم‌شکل دارند. در تابلوهای نقاشی، این نکته بسیار مهم است. نمونه خوب تضاد فرم‌های هم‌زمان، تابلوی معروفی از سزان به نام سیب‌ها و نارنج‌ها (شکل ۱۲۸) است.

در تابلوی ماهی‌های جادویی (شکل ۱۶۵)، تأثیر دو رابطه چشم‌گیر را ملاحظه می‌کنیم. نخستین نکته، رابطه میان فرم‌هایی است که تقریباً به صورت مربع درآمده‌اند و حالتی ایستا به فرم‌های تابلو داده‌اند. فرم‌های دست راست و دست چپ تابلو رودرروی هم قرار گرفته و سایر فرم‌ها در میان‌شان قرار دارند. فرم مستطیل وسط تابلو نقطه تجمع ماهی‌هاست. بدون ارتباط این فرم‌ها و نقاط با هم - که موجب نظم تابلو شده است - تابلو هماهنگی جالبی نمی‌توانست داشته باشد (شکل ۲۴۰).

رنگ‌ها و به‌طور کلی عنصر شکلی تابلوی نقاشی تأثیر مهمی در ترکیب‌بندی و فضاسازی اثر دارد. در شکل ۲۴۲، دو گروه رنگی با نسبت‌های مختلف مشخص شده است. در شکل ۲۴۳، نیز چگونگی دیدن گروه‌های رنگی به‌طور هم‌زمان آمده است. چشم رنگ‌های دلخواه خرد را با هم می‌بیند و هرگاه تعداد رنگ‌ها پیش‌تر باشند، تضادهای هم‌زمان (سیمولتانه) هم‌زیستی دارند. در این شکل، تکه‌های زرد به صورت مثلث قرار گرفته‌اند و تکه‌های قرمز به صورت مربع و آبی‌ها در شکل پنج ضلعی نظم یافته‌اند.

شکل ۲۴۱



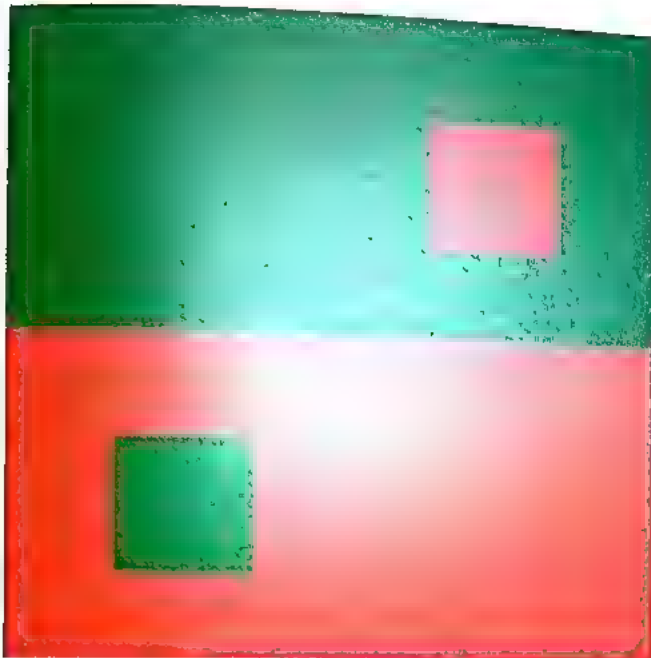


آفرینش یک اثر نقاشی مستلزم ایجاد نظم یا دسته‌بندی رنگ‌هاست. مثلاً، به کمک گروه رنگ‌های تاریک و روشن، سرد و گرم می‌توان نظم را به‌وجود آورد. حالت قرار گرفتن و توزیع رنگ‌ها با توجه به تضادهای مختلف رنگ‌مایه‌ها نیز از شرایط ضروری و اولیه یک کمپوزیسیون خوب است. از همه مهم‌تر، جهت و حرکت فرم‌های کمپوزیسیون است که در عین تنوع با ایجاد رابطه میان یکایک آن‌ها، کمپوزیسیون دارای ارزش ویژه‌ای می‌شود.

زمانی که رنگ‌مایه‌ها به‌صورت سطوح کوچک یا وسیع استفاده شوند، رنگ‌ها در شرایط خاص قدرت شدیدتری می‌یابند. در شکل ۲۴۴، قرمز و سبز در دو وضعیت نشان داده شده‌اند. یک‌جا قرمز از اهمیت سبز می‌کاهد تا خود را بیش‌تر بنمایاند و در جای دیگر که زمینه قرمز است، سبز این ویژگی را کسب می‌کند. در این‌جا، نسبت رنگ‌ها موجب شدت بخشیدن یک رنگ و نفی رنگ دیگر می‌شود. نمونه خوب برای این ویژگی تابلوی سیب‌ها و نارنج‌های پل‌سزان است.

نکته مهم دیگر این است که آیا فرم رنگ می‌تواند همواره حالتی ثابت و ساکن یا دینامیک و فعال داشته باشد. در شکل ۲۴۵، قرم رنگ آبی حالتی متغیر دارد. در شکل ۲۴۶، همان فرم با حاشیه‌ای در سمت چپ و راست خود، ثابت شده است. در این‌جا، فرم میانی با آنچه در شکل ۲۴۵ آمده، کاملاً متفاوت است و حالتی ثابت دارد.

این‌گونه تأثیر و تأثر سطوح رنگ‌ها را در یکدیگر «نفوذ یا تداخل» می‌نامیم که هم در مورد سطوح رنگی صادق است هم درباره رنگ‌ها به خودی خود. این ویژگی در نقاشی‌های دیواری (فرسک) همواره موجب استحکام کمپوزیسیون می‌شود. جیوتو از نقاشانی است که در کمپوزیسیون‌هایش این نکته را مورد توجه قرار داده و برای موزانه رنگ و فرم، از فرم‌های عمودی و افقی بهره گرفته است. توجه به مرزهای سطوح رنگ و فرم‌های عمودی و افقی، موجب استواری و

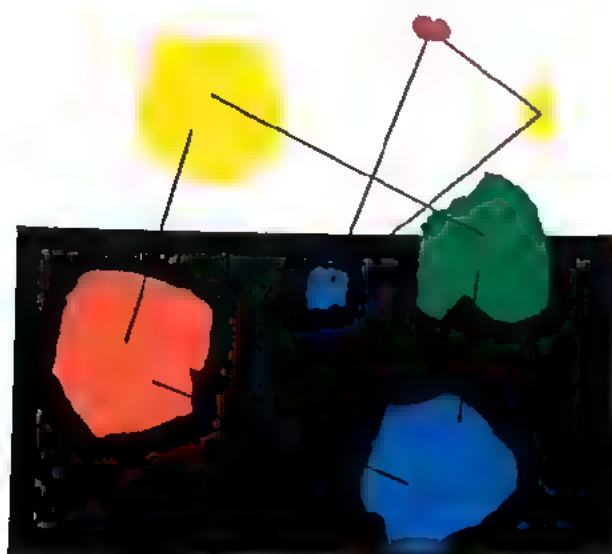


شکل ۲۴۴

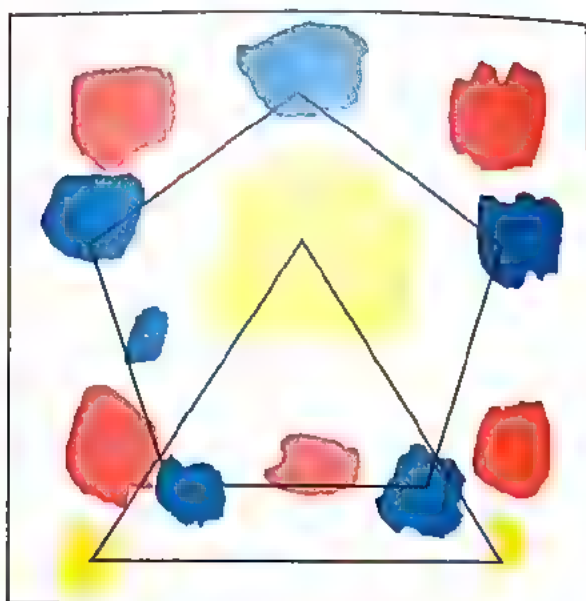
استحکام تابلو می‌شود. اگر فرم‌ها و رنگ‌ها در میان شکل‌های دیگر محدود نشوند. حالت ناستواری و ناپایداری به خود می‌گیرند. نمونه بسیار خوبی که نکته فوق را در خود دارد، تابلوی پارلمان در مه (شکل ۱۲۷) است.

نقاشان تاشیست نیز ایستایی و ناپایداری فرم‌ها را در آثارشان مورد توجه قرار داده‌اند.

تا این‌جا، کوشیده‌ایم برخی ایده‌ها، فرمول‌ها و اصول و قواعد کمپوزیسیون رنگ را به‌دست دهیم. با وجود آن‌که به تمام این نکات معتقدیم و دانستن آن‌ها را برای آفرینش یک اثر هنری خوب ضروری می‌دانیم، یک اصل مهم را یادآور می‌شویم و آن عبارت است از: پای‌بند نشدن به دستورات دست‌وپاگیر و فراموش نکردن ابتکار شخصی.



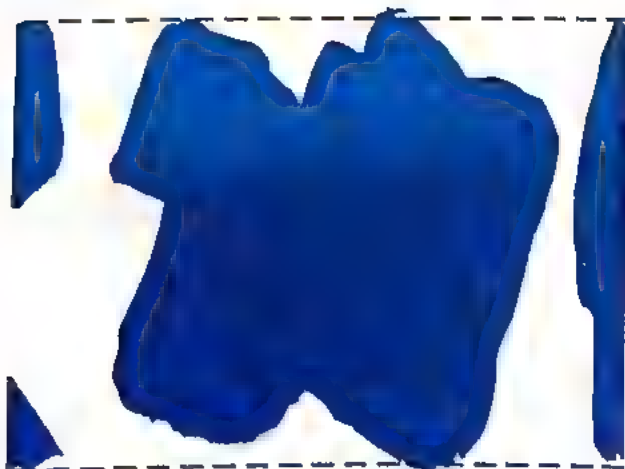
شکل ۲۴۴



شکل ۲۴۳

شکل ۲۴۵

شکل ۲۴۶



موعظه برنارد مقدس، اثر: بارتو لومئو، سده پانزدهم،
سی‌ین، قصر پوبلیک، ایتالیا (شکل ۲۴۷).

کمپوزیسیون در این تابلو نمونه خوبی برای آموختن اصول کمپوزیسیون رنگ است که با توجه به حرکات و جهت فرم‌ها ایجاد شده است. رنگ قرمز در جهت‌های افقی قرار گرفته است و سطوح آبی و سفید به صورت پرکننده در تابلو پخش شده‌اند. آبی و سبز به حالت مورب تا بنفش در کناره تابلو کشیده شده‌اند و قرمز نیز آبی و بنفش را نشان می‌دهد. برنارد مقدس که تن پوشی به رنگ قهوه‌ای زرین بر تن دارد، در حال موعظه است. سخن او درباره زشتی‌ها و خوبی‌های دنیا و آخرت است. رنگ‌های بنفش و آبی فضای آرام و خاموشی را به وجود آورده‌اند و رنگ سفید به پاکی و خلوص اشاره می‌کند. در مقابل نجابت و پاکی واعظ، دختر و پسر جوان را می‌بینیم که با بدن‌های منحرف شده به چپ و راست، به سخنان او گوش می‌دهند. آنان سر خود را برگردانده‌اند که تأکیدی است بر دنیوی بودن‌شان. قرمزی لباس بعضی از فیگورها به قرمز نارنجی زمینه پیوسته است و رنگ لباس آن‌ها که در قسمت بالا نشسته‌اند به رنگ‌های قرمز، سفید، آبی، نارنجی و بنفش است که همه با هم هماهنگ‌اند. مردان و زنانی که در پایین زانو زده‌اند نشان‌دهنده اختلاف و تضاد بین طبقات مردم هستند. لباس‌های زریفت برخی از فیگوهای نشسته نیز دلالت بر غرور و هوشیاری آنان دارد. در این تابلو، چند رنگ محدود به کار رفته‌اند که نیروی زیادی دارند و فرم‌های واقعی نیز بیش از آن‌که انتزاعی باشند، خیالی‌اند. رنگ‌ها و شکل غیرمادی آن‌ها دلالت بر قانونمند بودن و مهارت هنرمند در آفرینش اثری تجسمی دارند.

شکل ۲۴۷ - موعظه برنارد مقدس، بارتولومئو، سده پانزدهم،
سی‌ین، قصر پوبلیک، ایتالیا (Palais public. Scieene).



سخن پایان

این کتاب کوشید وسیله نقله‌ای فراهم کند تا هنرمندان بتوانند به سهولت راه طولانی هنر را طی کنند. راه طولانی هنر ساده نیست و مشکلات فراوانی به همراه دارد. قوانین رنگ این کتاب راه را تا اندازه‌ای هموار می‌کند و در واقع، کتابی درباره آموزش هنر رنگ است که براساس قوانین رنگ در طبیعت و به ویژه، پدیده چشم‌نواز رنگین کمان (قوس قزح) پایه‌گذاری شده است. بین پدیده دو جو زمین قابل رؤیت است و نمونه‌ای بسیار خوب برای معرفی رنگ‌های خالص است که در ضمن، با ترکیب آن‌ها با یکدیگر دو قطب کُره رنگ (از سفید تا سیاه) تشکیل می‌شوند.

تاریکی سیاه برای ظهور و پیدایش نورهای رنگین ضروری است، و روشنی سفید برای تقویت نیروی مادی رنگ‌مایه‌ها مورد نیاز است. بین سیاه و سفید دنیایی از رنگ‌ها وجود دارد. مادام که اشیای رنگین وجود داشته باشند، ما نیز آن‌ها را احساس و مشاهده می‌کنیم و به رابطه میان‌شان پی می‌بریم. البته باید دانست که ماهیت اشیای رنگین، خارج از نیروی درک ماست و تنها از طریق منطق و برهان قابل درک اند.

قوانین رنگ فرمول‌هایی در زمینه زیبایی‌شناسی هستند و راهی برای رسیدن به کمال رنگ‌ها می‌گشایند. لئوناردو ونسی تنها هنرمندی است که در کتاب خود، قوانین تصویری، اشاره می‌کند که: «اگر تصور می‌کنید تنها به کمک قوانین می‌توانید کاری از پیش ببرید در اشتباهید و در نتیجه معجزه در هم و برهمی به وجود خواهید آورد.» منظور وی این است که فرمول‌ها و قوانین دست‌وپاگیر و مانع خلاقیت‌اند و باید از درک مستقیم و الهام و نبوغ خود بهره گرفت.

تمرین‌های رنگی کمک خوبی برای پرورش استعدادهای افراد است. این تمرین‌ها الگویی برای درک ضرورت‌ها و نیازهای درونی انسان است و این نیازها چیزی جز درک قوانین ثابت و پایدار طبیعت نیستند.

در این کتاب، شماری از آثار استادان بزرگ نقاشی تجزیه و تحلیل شده و نکات پنهان و معانی‌شان نیز به طور خلاصه توضیح داده شده است و بیش‌تر به نقاشی‌های قدیمی پرداخته شده، زیرا اکثراً برای خوانندگان آشنا و شناخته شده هستند. قوانین رنگ که در تابلوهای بزرگان نقاشی رعایت شده متعلق به گذشته است، ولی امروزه و برای عصر ما نیز معتبر و قابل اجرا هستند. کسانی که در آثار فرانسسکا، رامبراند، بروگل، سزان و دیگران جز سوژه تابلو چیزی دیگر نمی‌بینند باید بدانند که آن‌ها را نفهمیده‌اند و مفاهیم نمادین و لذت هنری و زیبایی آثار این استادان برایشان پوشیده مانده است. هدف از تلاش‌های هنری، درک ویژگی‌های معنوی رنگ‌ها و فرم‌ها و آزاد ساختن آن‌ها از قالب اشیاست.

دنیای امروز با دنیای سال‌های ۱۵۶۰ یا ۱۸۶۰ متفاوت است. عصر ما عصر اختراعات است. امروزه ماشین‌هایی ساخته می‌شوند که مفهوم‌شان در کاربردشان است. این ماشین‌ها سمبل ایده‌ها نیستند، بلکه تجسم افکار انسان هستند.

امروزه، یک تابلوی نقاشی نیز یک سمبل نیست؛ تابلو با رنگ‌ها و فرم‌هایش شکل و موجودیت می‌یابد. نقاش نیز برای خلاقیت هنری خود، سطوح رنگ را که قدرت بیانی آن در خودش نهفته است به کار می‌گیرد و همراه با آن، الهام و درک شخصی خود را نیز در آن دخالت می‌دهد.

به هر تقدیر، نقاشی در گذر زمان، هر شکل و صورتی را ممکن است به خود بگیرد، اما رنگ به منزله عنصر بیانی اصلی جایگاه همیشگی خود را در شکل‌آفرینی این هنر خواهد داشت.

منابعی برای مطالعه بیش‌تر

- اریک نیوتون، معنی زیبایی، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات پنگاه ترجمه و نشر کتاب، تهران ۱۳۵۱.
- ای. وهسپر، نقاشی نوین، دو جلد، انتشارات امیرکبیر، تهران ۱۳۴۴.
- موهولی ناگی، دیدنو و مجرّد یک هنرمند، ترجمه مریم جزایری - اسماعیل نوری علام، انتشارات تالار آید.
- ویکتور وازارلی، پلاستی سیته، ترجمه پرویز افتخاری، انتشارات رُز، تهران ۱۳۵۱.
- هربرت رید، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، انتشارات حبیبی، تهران ۱۳۵۱.
- ه. و. جانسون، تاریخ هنر، ترجمه پرویز مرزبان، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، تهران ۱۳۵۹.

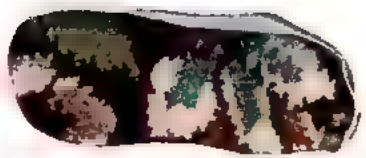
* * *

کتاب‌های مفید دیگری برای مطالعات تکمیلی به زبان‌های فرانسوی، انگلیسی، آلمانی و ایتالیایی وجود دارد که ترجمه آن‌ها می‌توان به منابع مهم زیر اشاره کرد:

- Ferns Gerttsen, *Présence de la Couleur*, édit: Dessain et Tolra, 1974.
- Ellen Marx, *Méditer la Couleur*, édit: Pierre Zech, Paris, 1989.
- Karl Gerstner, *Les Formes des couleurs*, édit: Bibliothèque des Arts, Paris, 1986.
- Richard Paul Lohse, *Drawing 1935 - 1985*, édit: Riese, Hans - Peter, New Yourk, 1986.
- Vasarely victor, *Folklore Planétaire*, édit: chène, Paris.

نمایه

آ	بزرگتیوی ۵۹	افریقا، شمال ۱۴
آبستره ۱۲، ۴۳، ۵۴، ۵۶، ۹۸، ۱۱۰، ۱۱۶	تورانگ، فیلیپ ۵۳، ۵۶، ۱۸۶	اکس - آن پزو وائس (شهر) ۱۸
۱۲۳، ۱۳۸	ثرونگی ۶۴، ۹۶، ۱۲۰	اکسپرسیون ۵۸
آب آرت (مکتب) ۱۲، ۴۰	احساس گرایی ۱۸	اکسپرسیونیست ۳۰، ۳۲، ۵۷، ۸۲، ۱۰۴
آپولی نر ۳۴	ادبیات رمانتیک ۱۴	۱۹۵، ۱۶۸
آخرین شام (تابلو) ۲۱۳	أرسی ۴۸	اکسپرسیونیستی ۳۲، ۱۰۴
آرپ، هانس ۳۲	ارنست، مارکس ۳۶	اکسپرسیونیسم ۱۹، ۲۰، ۳۰، ۴۴
آرت مدرن (موزه) ۱۷۰	اروپا ۵۴، ۱۱۲، ۱۹۵	الکترومانیتیک ۶۱
آرل (شهر) ۱۹	اروپای شمالی ۱۴، ۱۷۸	ال گرکو ۱۴، ۵۳، ۵۵، ۵۶، ۵۹، ۱۶۰، ۱۸۱
آزادی خواهان ۱۴	اروپایی ۵۶، ۱۰۸	۱۹۵، ۲۱۳، ۲۲۱، ۲۳۲
آسیاب (تابلو) ۴۲	اسپایا ۱۴، ۳۲	امپرسیون ۱۵، ۵۸
الزاس ۳۲	اسپانیایی (نقاشان) ۱۴، ۳۲، ۳۶	امپرسیون رنگ ۲۰۰، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶
آلمان ۲۴، ۳۰، ۳۲، ۳۷، ۳۸، ۵۶، ۲۰۰	اسکندر کیور ۲۳۲	۲۰۷
آنارشسیسم ۲۹	اسلمی ۴۸	امپرسیون رنگ، تئوری ۵۸، ۲۰۰، ۲۰۳
آنتونیست (کلیسا) ۱۳۲	اشتراوس، ریچارد ۵۳	۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۷
آنزلیک زیبا (تابلو) ۲۴	اشترنگارت (شهر) ۵۷	امپرسیونیست ۱۱، ۱۲، ۱۵ - ۲۰، ۴۳، ۴۶
آنگراند - شارنتون ۱۰۰، ۱۰۱	اشراق ۵۳	۵۴، ۵۶، ۵۹، ۹۴، ۱۱۶، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۹۵
آیزنهم (نمازخانه) ۵۳، ۵۵، ۱۳۲، ۱۳۳، ۲۲۶	اصوات ۵۳	۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۶
۱	اعتلای رنگ ۲۳	امپرسیونیست (موزه) ۲۰۴، ۱۳۴، ۱۳۶ -
ابزکتیو ۱۹۵	اعصاب بینایی ۷۱، ۱۴۵	۱۳۸
	افتخوری، پرویز ۲۴۱	امپرسیونیستی ۱۵، ۲۰۶



پسیکو فیزیک ۶۴، ۷۰

پشتاین ۳۲

پلاستی سیته (کتاب) ۴۳

پلان ۱۲۳، ۱۲۸، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۸، ۱۷۰، ۱۷۸، ۱۸۴، ۱۹۹، ۲۳۲

پن (گروه) ۳۰

پولادیراسیون ۶۱

پیانیست (تابلو) ۱۱۶، ۱۲۰

پی تی (کالری) ۵۵

پیرامون یک نقطه (تابلو) ۲۸

پیروزی اسکندر (تابلو) ۲۳۲

پیسارو ۱۶، ۵۹، ۱۳۶

پیکابیا ۳۹، ۳۴

پیکاسو، پابلو ۱۲، ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۳۲، ۳۸

۳۴، ۳۵، ۳۸، ۵۷، ۹۷، ۱۲۰، ۱۲۳، ۱۲۵

پیناکوتک (موزه) ۹۷، ۱۲۳، ۱۶۰

ت

تئوری رنگ (کتاب) ۳۸

تئوری رنگ ها ۹۱

تاج گذاری (نامو) ۵۵

تاج گذاری حضرت مریم (ع) (تابلو) ۱۰۰، ۱۰۱، ۲۳۲

تاشیت ۵۷، ۸۲، ۱۹۵، ۲۳۶

تالار ایران ۲۴۱

تانگ (سلسله پادشاهی) ۵۴

تاهیتی (جزیره) ۲۰

تجربید ۳۹

تجزیه نور ۵۸، ۶۰، ۷۰

ترکان عثمانی ۱۴

ترکیست باندی ۱۸۰

۱۶۰، ۲۲۱، ۲۳۲

بزولد ۵۲، ۵۷، ۹۵

بعد چهارم ۲۹

بلان، شارلز ۵۳

بوتچلی ۱۴، ۱۷، ۳۶، ۹۷

بوچیونی ۳۱

بودا، آیین ۱۱۰

بودلو، شارل ۱۵

بونار ۲۳، ۵۷

بیزانس ۲۱۲

بیزانس (هنر) ۲۴، ۵۴

بینایی و رنگ ها (مقاله) ۵۶

پ

پاراکاس ۵۸

پارچه اسکاتلندی ۱۸۳

پارچه باقی ۱۸۳

پارشن ۱۰۲

پارلمان در مه (تابلو) ۵۹، ۱۱۶، ۱۳۶، ۱۳۷، ۲۳۶

پاریس ۱۵، ۱۹، ۲۱، ۲۳، ۲۴، ۲۸، ۳۲، ۳۴، ۴۱، ۵۶، ۵۷، ۹۸، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۸

۱۴۶، ۱۵۸، ۱۷۰، ۲۰۴

پالت (رنگ) ۴۶

پاتل ۱۳۲

پرسپکتیو ۹، ۴۸، ۱۲۰، ۱۲۷، ۱۳۸، ۱۶۰، ۲۰۳، ۲۲۲، ۲۳۲

پرستش (تابلو) ۵۵

پرو ۵۸

پست امپرسیونیسم ۱۸

پسیکو شیمیک ۶۴

امپرسیونیسم ۱۵، ۱۸، ۲۰، ۲۷، ۳۰، ۳۲

۴۴، ۵۶، ۱۵۰، ۱۶۲، ۱۸۴

امریکا ۳۸

امریکیر (انتشارات) ۲۴۱

انتشارات حبیبی ۲۴۱

انقلاب کبیر فرانسه ۱۴

انگر، ژان اگوست دومینیک ۱۴، ۲۰۶

انگلستان ۳۸، ۵۶

اوریسی (موزه) ۲۱، ۲۴

اورفیم ۲۷

اوکتاو ۶۱

ایتالیا ۲۹، ۳۲، ۵۴، ۱۰۲، ۱۷۸، ۲۳۸

ایتالیایی (نقاشان) ۱۴، ۲۸، ۱۴۸، ۱۷۸

ایتن ۷، ۹۷، ۱۰۰، ۲۴۰

ایران ۲۰

ایرانی (نقاش - نقاشان) ۲۴، ۲۴، ۴۶، ۴۸

ب

باریزون (منطقه) ۱۴

بارتولومئو ۲۳۸

باروک ۵۶، ۲۳۲

بهاوس (مدرسه) ۳۷، ۳۸، ۲۰۰

برادران لولن ۵۹

برادران هویت ۵۴

براکه حرج ۱۲، ۲۳، ۲۵، ۲۷، ۲۸، ۵۷

برتون، آندره ۳۶

برج ایفل (تابلو) ۳۳

برلین ۱۲۲

بروگل، پیتر ۱۴، ۳۶، ۱۲۰، ۱۷۸، ۱۷۹، ۲۲۱، ۲۲۴، ۲۲۵، ۲۴۰

برهنه کردن حضرت مسیح (ع) (تابلو)

۲۴۴

۱۸۲، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۳، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۰۹

۲۲۲، ۲۲۴، ۲۲۶، ۲۲۸، ۲۳۶، ۲۴۰

رنگ، مطابقت ۲۲۲

رنگ مکمل ۱۷، ۱۸، ۴۷، ۶۱، ۶۲، ۷۰، ۷۲

۸۰، ۹۴، ۱۰۶، ۱۱۶، ۱۳۴، ۱۳۸، ۱۴۴، ۱۴۶

۱۵۲، ۱۵۴، ۱۵۶، ۱۶۰، ۱۶۵، ۱۶۶، ۱۷۵

۱۷۷، ۱۸۱، ۱۸۴، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۰، ۱۹۱

۲۰۶، ۲۰۹

رنگ، واقعیت ۶۴، ۶۸، ۹۶

رنگ، هارمونی ۷۱-۷۳، ۷۶

رنگ‌های ابتدایی ۱۴۲

رنگ‌های ایزکتیوی ۵۹

رنگ‌های اصلی ۲۷، ۸۲، ۹۶، ۱۰۴، ۱۹۳، ۲۰۹

رنگ‌های اولیه ۹۲، ۹۶، ۱۶۶، ۱۷۵، ۱۹۳

رنگ‌های باروک ۵۶

رنگ‌های ترکیبی ۶۱، ۱۸۱، ۲۲۱، ۲۲۲

رنگ‌های تفریقی ۶۲

رنگ‌های ثانویه ۹، ۹۲، ۹۶، ۱۶۶، ۱۷۵

رنگ‌های جاذب ۶۲

رنگ‌های خالص ۲۴۰

رنگ‌های ذهنی ۱۹۵

رنگ‌های سرد ۱۵، ۶۳، ۱۰۲، ۱۱۶، ۱۲۶-

۱۲۹، ۱۳۲، ۱۳۴، ۱۳۶، ۱۳۸، ۱۷۵، ۱۹۷

رنگ‌های سمبلیکی ۱۰۴

رنگ‌های شفاف ۴۸، ۷۰، ۱۳۴، ۱۸۶

رنگ‌های طیف ۱۱، ۲۷، ۶۰-۶۲، ۷۰، ۱۴۲

۱۷۵، ۲۰۲

رنگ‌های طیفی ۲۸، ۵۷، ۱۸۸

رنگ‌های گرم ۶۳، ۱۱۶، ۱۲۶، ۱۳۸، ۱۶۲

۱۷۵، ۱۹۷

رنگ‌های متضاد مکمل ۷۰، ۱۸۸

رمانتیک ۱۴، ۳۰

رمانتیک ۲۳، ۵۶

رمزگرایی - سمبولیسم

رنسانس ۱۲، ۱۴، ۱۷

رنگ آکروماتیک ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۷۰

رنگ اثر فضایی ۱۹۶-۱۹۹

رنگ، اشباع ۱۶۶

رنگ، اصول ۵۳، ۵۶، ۱۸۶

رنگ، ندیش ۲۴

رنگ اولیه ۹

رنگ به خودی خود ۹۵-۹۸، ۱۰۲، ۲۲۱

رنگ، تئوری ۳۸، ۵۷، ۹۱

رنگ تئوریک و روشن ۵۵، ۵۶، ۷۸، ۸۱

۸۲، ۱۰۶-۱۰۸

رنگ، ترکیب ۲۲۱

رنگ تضاد ۹۵

رنگ خالص ۲۷، ۳۹، ۴۴، ۴۶، ۴۸، ۶۲، ۸۰

۹۶، ۹۷، ۱۰۶، ۱۱۷، ۱۷۲، ۱۷۴، ۱۸۶، ۱۸۸

۱۹۳، ۱۹۷

رنگ (در اکثر صفحات)

رنگ سرد و گرم ۲۰

رنگ‌شناس ۵۳، ۷۱، ۹۱، ۹۴، ۹۵، ۲۰۸

رنگ طیفی ۲۸، ۵۷، ۶۰، ۸۲، ۱۸۸

رنگ عاشق و معشوق ۲۰

رنگ، قوانین ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۶۲، ۷۱، ۲۴۰

رنگ، کاراکتر ۵۹

رنگ کسروماتیک ۵۹، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۲

۱۴۴، ۱۵۴، ۱۷۰، ۱۸۰، ۱۸۱، ۱۸۶

رنگ، کمیت ۹۵، ۱۷۴، ۲۲۸

رنگ‌مسایه ۱۰۲، ۱۰۶، ۱۰۸، ۱۱۲، ۱۱۶

۱۲۲، ۱۲۳، ۱۳۴، ۱۴۴، ۱۵۰، ۱۶۷، ۱۸۰-

رسمه کوران (نیلو) ۲۲۴، ۲۲۵

دکتر فلوست (نیلو) ۱۱۲

دک. ادکار ۱۵، ۵۹

فلانور، حرج ۱۶۸، ۱۶۹، ۱۹۵

فلاکرو، اوژن ۱۲، ۵۳، ۵۶، ۹۴، ۱۰۶، ۱۶۵

۲۰۴

دنیه، روبرت ۲۷، ۲۹، ۳۳، ۳۹، ۵۷

دوبری، دوک ۱۰۲

دور ۵۳

دورج ۱۷

دوشان، مارسل ۲۹، ۳۲

دوی ۲۳

دومورگ، پل ۱۲، ۱۰۲، ۱۰۳

دینو و مجرد یک هنرمند (کتاب) ۲۴۱

دیویریونیت ۵۷، ۷۱

دیویزیونیم (مکتب) ۱۹

و

رنایت ۱۵

رنایتی ۵۵، ۵۶، ۱۶۸

رنالیم ۱۰۴

رناپل ۱۲

رهبراند ۵۵-۵۷، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۳، ۱۲۴

۱۶۸، ۱۷۸، ۱۸۱، ۲۴۰

رامفورد ۷۰

راون (مطبقه) ۵۴

رسانوع ۱۰۰

زتلوف ۳۰

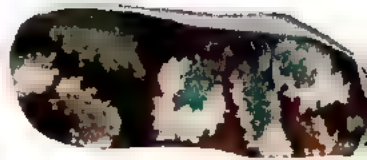
را (انتشارات) ۲۴۱

رساحیر (نیلو) ۵۵، ۹۷، ۱۲۲، ۲۲۱، ۲۲۶

۲۳۰

۲۴۶

- زن مایی ۲۹
زوج مکمل (رنگ) ۱۸۸، ۱۵۰، ۱۴۸، ۱۴۲، ۱۲۱، ۱۹۲، ۱۹۰
زوج های رنگی ۱۹۰، ۷۲
زور بارن، فرانسسکو ۱۲۰، ۱۱۶، ۵۹
زوریخ ۲۰۶، ۳۲، ۳۲
زیباشناسی ۱۵۴
زیبای من (تابلو) ۲۵
زیبایی شناختی ۷۱، ۵۸، ۲۸، ۱۲
زیبایی شناختی ادراکی ۲۸
زیبایی شناسی رنگ ۵۸
زیست شناسی ۱۷۷
- ژ
ژاپن ۱۱۱، ۱۱۰
ژاپنی (نقاش - نقاشان) ۲۳۰، ۱۱۰، ۱۰۸، ۲۴
- س
سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی ۲۴۱
سانگ (سلسله پادشاهی) ۵۴
سایه روشن ۱۰۶، ۵۵، ۵۴، ۴۸، ۴۶، ۱۶
سرامیک ۱۰۷، ۱۱۲، ۱۱۴، ۱۲۲، ۱۶۸، ۲۰۳
سزان، پل ۱۸، ۱۲، ۲۰ - ۲۳، ۲۴، ۲۷، ۴۶
سیبها و نارنجها (تابلو) ۱۴۰، ۱۳۸، ۵۷
سیبلی ۵۹، ۱۷
سیچولتانه (تضاد همزمان) ۹۵، ۷۱، ۶۸
سینیاک، پل ۹۴، ۲۳، ۲۱
سی پینا ۵۴
- ش
شارتر (کلیسا) ۱۳۱، ۱۳۰
شاردن ۲۰۶، ۵۹
- رنگ های متقارن ۹۵
رنگ های محلی ۵۵
رنگ های مکمل ۶۲، ۶۱، ۵۴، ۴۷، ۱۸، ۱۷، ۹
رنگ های مکمل ۱۶۵، ۱۶۰، ۱۵۲، ۱۴۴، ۱۳۸، ۹۴، ۷۲، ۷۰
رنگ های منشوری ۱۹۰، ۱۸۸، ۱۸۶، ۱۸۴، ۱۸۱، ۱۷۷، ۱۷۵
رنگ های موضعی ۱۳۶، ۱۳۴، ۵۶، ۵۵، ۱۱
رنگ های هفت گانه ۶۳، ۶۲
رنگ هماهنگی ۶۹
رنواراگوست ۱۵ - ۱۷، ۵۹، ۱۳۴، ۱۳۶
روبو ۲۳
روانشناختی رنگ ۵۸
روانشناسی ۵۷
روحانیت در هنر (کتاب) ۳۹
روغن ۹۰
روزگار پر برکت دوک دوبری (کتاب) ۱۲
روس، هنری ۲۳، ۳۰
روسی ۸۲، ۳۴
روسیه ۳۹، ۳۸
رومانیسم ۳۰، ۱۴
رومانی ۳۲
رومن (طایفه) ۵۴
رومی ۵۹، ۵۴
ریند، هربرت ۴۷، ۳۶، ۳۴، ۳۰
رینک، وینر ماریا ۹۰
- ز
زبان تجسمی ۲۸
زن ۱۱۰
- سلیمان ملکه سبارامی پذیرد (تابلو) ۱۴۹، ۱۴۸



فضای مآظر ۵۶
فلورانس ۱۷، ۵۵، ۱۲۲
فلورسانس ۶۱
فوتوریست ۲۸ - ۳۰، ۱۹۵
فوتوریسم ۲۸
فوک‌های باخ ۵۲
فویست ۲۸، ۴۴، ۵۷، ۱۷۰
فویسم (مکتب) ۲۳، ۲۴، ۲۷، ۳۰، ۳۹، ۴۴، ۴۶، ۱۷۰
فیتزنر، هنر ۵۳
فیزیک‌دان ۱۰، ۵۸، ۷۰
فیزیک رنگ ۱۴۲
فیزیولوژیست ۱۰، ۵۸
فیگارو (روزنامه) ۲۸
فیگور ۵۷، ۹۸، ۱۰۰، ۱۲۰، ۱۲۲، ۱۳۰
۱۳۲، ۱۳۴، ۱۴۷، ۱۴۸، ۱۵۸، ۱۶۰، ۱۶۸
۱۷۰، ۱۷۲، ۱۷۸، ۱۸۴، ۲۱۳، ۲۲۲، ۲۲۶، ۲۳۸، ۲۳۰
فیگورهای حضرت مسیح (تابلو) ۱۵۸
فیلا دل‌لیا (شهر) ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۷۲، ۱۷۳
فیلتر ۱۱، ۶۱، ۷۰
فینسلر، هانس ۲۰۶

ق
قانون تضاد رنگ‌های هم‌زمان و متقارن و
تناسب اشیای رنگین (کتاب) ۵۶
قدیسین ۲۲۰
قرون وسطی ۵۲
قصر پاپ در آوینیون (تابلو) ۲۱
قوانین تصویری (کتاب) ۲۴۰
قوانین رنگ ۱۲، ۲۴۰

طراحی ۳۸، ۴۴، ۱۰۸، ۱۱۰، ۱۱۲
طراحی آب مرکبی ۱۱۰
طرح رنگ ۹۰

ع
عدسی ۷۰
عصر طلایی دوک دوبری (کتاب) ۱۰۲
عکاسی ۱۴، ۶۲، ۱۵۲، ۲۰۶
عمق رنگ ۱۹۸
عناصر بصری ۱۴، ۴۰
عناصر تجسمی ۴۳
عینی - ایزکتیو

ف
فانشیسم ۲۹
فرانچلیکو ۹۷
فرانسسکا، پی‌رو دلا ۵۵، ۱۴۸، ۱۴۹، ۲۴۰
فرانسوی ۱۴، ۱۵، ۲۰، ۵۳
فرانسه ۱۸ - ۲۰، ۳۷، ۴۰، ۵۴، ۱۳۰، ۱۳۴، ۱۶۸، ۱۶۹
فررلو هاردی ۱۰۲
فرسک - نقاشی دیواری
فرمالیسم ۵۹
فرم‌های مدور (تابلو) ۲۹
فرم هندسی ۸۵، ۱۲۳
فرهنگستان علوم و هنرهای روسیه ۳۸
فریاد (تابلو) ۳۳
فضا ۲۹، ۴۰، ۶۲، ۱۲۷، ۱۷۹، ۱۹۶، ۲۰۸، ۲۳۵، ۲۲۰
فضای زیستی ۹
فضای شهری ۴۲

شارنتون ۱۴۶، ۲۳۲
شاگال، مارک ۳۴، ۳۶
شان (آیین بودایی) ۱۱۰
شخصی که از پلکان پایین می‌آید (تابلو)
۳۲، ۲۹
شکل آفرینی نوین - نئوپلاستیسیسم
شکنجه مسیح (تابلو) ۲۱۸
شمو (هنر) ۵۸
شوپنهاور ۵۶، ۵۷
شورول ۱۱، ۵۳، ۵۶، ۹۵
شیرینی فروش ۸۵
شیشه‌ای رنگین (ویترای) ۱۱، ۱۲، ۴۶، ۵۴
۵۷، ۶۱، ۹۷، ۱۳۰
شیطان و ملخ‌ها (تابلو) ۱۵۸
شیمی ۵۷، ۵۸
شیمی‌دان ۱۰، ۵۶، ۵۸
شیمی رنگ ۵۷

ص
صفوی ۴۷

ض
ضربه قلم مر ۱۵، ۱۷، ۱۹، ۱۱۰، ۱۶۲

ط
طبیعت ۱۰-۱۲، ۱۴، ۱۵، ۱۸، ۱۹، ۲۳، ۲۸، ۳۰، ۳۶، ۳۸، ۴۳، ۴۴، ۴۶، ۴۸، ۵۵، ۵۶، ۵۸، ۵۹، ۸۱، ۹۰، ۱۰۶، ۱۴۴، ۱۵۰، ۲۰۰، ۲۰۲، ۲۰۴، ۲۰۶، ۲۰۹، ۲۱۸، ۲۲۱
طبیعت بصری ۵۶
طبیعت بیجان (تابلو) ۲۳۲

[illegible]

قوس قزح ۶۲، ۹۴، ۲۴۱

ی

کاتدرال (تابلو) ۵۶

کاتدرال در مه (تابلو) ۱۲۰

کاراوازیو ۱۶۸

کاشی ۴۷

کاشی خشت هفت رنگ ۴۷

کاشی کاری ۴۷، ۴۴

کاشی مینایی ۴۷

کافه شبانه (تابلو) ۱۶۲، ۲۳۲

کاندینسکی، واسیلی ۱۲، ۳۴، ۳۸، ۳۹، ۴۱، ۵۷، ۹۷، ۲۰۰

کای، لیانگ ۱۱۱، ۱۹۵

کپهاگ (موزه) ۲۷

کتابخانه ملی پاریس ۲۷، ۹۸، ۹۹، ۱۵۸

کرشنر ۳۰

کروماتیک ۵۶-۵۸، ۶۴، ۱۵۰

کره ۱۹، ۱۲۹، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۲، ۲۴۰

کره رنگ ۵۶، ۱۱۶، ۱۸۶، ۱۸۸، ۱۹۲، ۲۴۰

کرشنر ۵۷

کلاسیک ۵۶

کلاسیک نو ۱۹

کلز ۵۴

کله، پل ۱۲، ۳۴، ۳۷، ۳۹، ۵۷، ۱۷۲، ۱۷۳، ۲۰۰

کلیسا ۱۲، ۹۷، ۹۸، ۱۱۷

کلیسای آفر (تابلو) ۲۳۲

کلیسای روشن (تابلو) ۱۶

کمپوزیسیون ۵۳، ۵۶، ۶۲، ۷۱، ۷۳، ۷۴، ۸۱، ۹۷، ۹۸، ۱۰۰، ۱۰۴، ۱۰۷، ۱۱۶

ی

کابو ۳۸

کاشی، بلان ۳۹

کالا - پلاستیدیا (مقیه) ۵۲

کاند (منطقه) ۵۵

کرافیت ۸۵

کوانولد، ماتیس ۱۴، ۵۳، ۵۵، ۹۷، ۱۰۰

۱۳۲، ۱۳۳، ۱۵۱، ۱۹۵، ۲۱۸، ۲۲۰، ۲۲۱، ۲۲۶

کره شگاه گراند ژات (تابلو) ۱۱۶، ۱۲۵

۱۸۴، ۱۸۵، ۲۳۲

کردن بند کتیرا (تابلو) ۹۷

کرنیکا (تابلو) ۳۵، ۳۲

کروبیوس ۲۰۰

کری، ژان ۲۸، ۳۰، ۵۷، ۱۲۳

کلکوتا ۱۳۲

کند ۲۷، ۲۱۲

کولن وری (مکان) ۵۶

گسوته ۱۱، ۵۳، ۵۷، ۷۲، ۹۵، ۱۵۴، ۱۷۴

۱۷۵، ۲۰۸، ۲۲۰

گونه بزرگ ۵۶

گوتیک ۵۵

گوتیک اولیه ۵۴

گوتیک (دوره) ۱۲

گوتیک (کلیسا) ۱۳۲

گوگن، پل ۲۰، ۲۳، ۲۴، ۳۰، ۳۴، ۴۴، ۴۶، ۱۷۰

گوگنهایم (موزه) ۲۹

گویا، فرانکو ۱۳-۱۵، ۳۶، ۱۶۸

گیتار روی بخاری دیواری (تابلو) ۱۲۳

گیتار روی شومینه (تابلو) ۱۲۰

۱۲۳، ۱۲۸، ۱۳۸، ۱۵۰، ۱۵۸، ۱۶۷، ۱۷۸

۱۹۲، ۲۰۳، ۲۰۴، ۲۲۱، ۲۲۶، ۲۳۰، ۲۳۲

۲۳۸، ۲۳۶

کمپوزیسیون ۱۹۲۸ (تابلو) ۱۰۴، ۱۰۵، ۱۷۸

کمپوزیسیون رنگ ۲۲۸، ۲۳۶، ۲۳۸

کنتراست ۵۷، ۶۹، ۷۳، ۹۵، ۱۰۷، ۲۰۳

۲۰۹، ۲۱۳، ۲۱۶، ۲۲۱، ۲۲۶، ۲۲۸

کنتراست رنگ ۹۵

کنده کاری ۱۱۴

کنده (موزه) ۱۰۲، ۱۰۳

کنستابل، جان ۱۴، ۱۵، ۵۶

کنستراکتیویست ۱۱۶

کنستراکسیون ۵۸

کنسرت فرشتگان (تابلو) ۵۵، ۱۳۲، ۱۳۳

کنیسه (تابلو) ۲۱۲، ۲۲۲، ۲۳۲

کویست ۱۲، ۴۰، ۵۷، ۱۲۳، ۱۶۸، ۱۹۴

۲۳۲

کوبیسم ۲۴، ۲۷، ۲۸، ۳۰، ۴۰، ۱۲۳

کوبیسم دوره تحلیلی ۲۴

کوبیسم دوره ترکیبی ۲۴

کوبیسم دوره سزان ۲۴

کوپکا ۳۹، ۵۷

کوپکا، فرانک ۲۸

کوره، گوستاو ۱۵، ۵۹

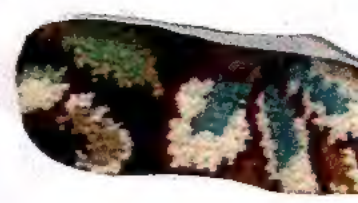
کورو، کامیل ۱۴، ۱۵، ۱۹۹

کوری عصا کش کوری دیگر (تابلو) ۲۲۴

کوکوشکا ۳۲

کوهستان سن ویکتور (تابلو) ۱۵۰، ۱۵۱

۲۳۲



ل

لئوناردو ۵۵، ۵۳
لاماؤن، ملکه رولن (تابلو) ۱۴۷، ۱۴۶
لوه ۹۷
لندن ۳۳
لنین گراد ۳۸
لوترک ۳۲، ۳۰
لورن، کلود ۱۹۹
لوکتر، استفان ۹۷
لوتن ۲۰۶
لوور (موزه) ۱۴۶
لویی دویل، ژاک ۱۴
لیل ۵۹
لی تان، پو شاعر (تابلو) ۱۱۱
لیس ۲۳۲
لی سیتزکی ۳۸
لیموها و نارنج ها و گل رز (تابلو) ۱۱۶، ۱۹۹، ۱۲۲

م

ماتیس، هنری ۲۳، ۲۴، ۴۴، ۴۶، ۴۷، ۵۷، ۹۰، ۹۷، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۷۰، ۲۲۱
مادرید ۱۳، ۳۵
مارک، فرانس ۹۷
مارک ۲۳، ۵۷
ماری نئی ۲۸
مالویچ ۳۸، ۵۷
مانگن ۲۳
مانه، ادوارد ۱۵، ۱۶، ۱۸، ۵۹، ۱۸۴
ماهی های جادویی (تابلو) ۱۷۲، ۱۷۳، ۲۳۵
مخروط ۱۹

مراسم تاجگذاری حضرت مریم (ع)
(تابلو) ۱۴۶
مردان کور (تابلو) ۲۲۱، ۲۳۰
مرد پرتغالی (تابلو) ۲۵
مردی با کلاه خود طلایی (تابلو) ۵۵، ۱۲۲، ۱۷۸، ۱۲۴
مرزبان، پرویز ۲۴۱
مریم مقدس ۱۰۰، ۱۰۱، ۱۳۰، ۱۳۲، ۱۴۶، ۲۱۸، ۲۳۲
مریم و کودک (تابلو) ۱۳۲
مساجد ۴۲، ۴۷
مسجد جامع اصفهان ۴۹
مسکو ۸۲
مسیح مصلوب ۱۰۰
مصر ۱۹۴
مصریان ۱۰، ۵۳
معراج نامه (کتاب) ۴۷
معمار ۸۳، ۸۶
معماری ۹، ۱۲، ۲۸، ۴۰، ۴۷، ۴۸، ۵۸، ۹۷، ۲۲۲
معماری اسلامی - ایرانی ۴۷، ۴۸
معماری داخلی ۹
مغولی ۸۲
مکاشفات یوحنا سن سور (کتاب) ۱۵۸
مکاشفه یوحنا (کتاب) ۹۸
مکزیک ۵۹
مکسول، کلاری ۱۱
منظره آسیاب (تابلو) ۴۲
منظره (تابلو) ۲۶
منظره و سقوط ایکار (تابلو) ۱۷۸، ۱۷۹
منظره کلیسا (تابلو) ۲۲

منظره کوهستان (تابلو) ۱۱۰، ۱۱۱
من و دهکده (تابلو) ۳۶
موتوارت ۵۳
موردیلیانی ۳۴
موزاییک ۲۴، ۵۴، ۱۴۶
موزاییک سازی ۵۴
موزه هنرهای زیبا ۳۶
موزه هنرهای مدرن ۴۱
موسیقی ۳۹، ۵۳، ۱۰۶، ۱۳۲، ۲۰۹
مورعظه برنارد مقدس (تابلو) ۲۳۸
مولبرج ۲۳۲
مولر ۳۲
مولن دلاگاله (تابلو) ۱۵، ۱۳۴، ۲۰۴
موندریان، پی ت ۱۲، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۳، ۵۷، ۹۷، ۱۰۴، ۱۰۵
مونش ۳۰، ۳۲، ۳۳، ۵۷
مورنمارتر (منطقه) ۱۳۴
مونه، کلود ۱۵ - ۱۸، ۵۶، ۵۹، ۱۱۶، ۱۲۰، ۱۳۶، ۱۳۷
مونیک ۵۵، ۹۷، ۱۲۳، ۱۶۰
میرزا علی ۴۶
میرو، ژان ۳۴، ۳۶ - ۳۸، ۹۷
میکل آنژ ۳۹
میله، فرانسوا ۱۴
میلی میکرون (واحد اندازه گیری) ۶۱
مینایی (کاشی) ۴۷
مینیاتور ۲۴، ۳۷، ۴۴، ۴۶ - ۴۸، ۵۴، ۹۶، ۱۰۰، ۱۰۲، ۱۵۸
مینیاتور ایرانی (تابلو) ۴۶
مینیاتور سازی ۱۲
مینیاتور معراج نامه (تابلو) ۴۷

ن

نوامیسونیست ۵۶، ۵۷، ۱۱۲، ۱۴۴، ۱۸۱
 نوامیسونیسم ۴۴، ۵۶، ۱۶۲
 نویلاستی سیت ۱۲
 نویلاستی میسم ۴۰
 ناپلئون ۱۴
 ناپیا (موزه) ۲۲۴، ۲۲۵
 ناکی، موهولی ۴۰
 ناهار روی چمن (تابلو) ۱۵
 نجار ۸۳
 نساج ۱۵۵، ۱۸۳
 نساجی ۱۵۵، ۱۸۳
 نسخه خطی ۱۲
 نقاشی (تابلو) ۳۸
 نقاشی دستگاه بینایی ← آپ آرت
 نقاشی دیواری ۵۴، ۲۳۲، ۲۳۶
 نقاشی مدرن ۲۷
 نوری علاء، اسماعیل ۲۴۱
 نورزاد (تابلو) ۱۶۸، ۱۶۹
 نولد ۵۷
 نیکلسون (روزنامه) ۷۰
 نیوتن، اسحق ۱۱، ۶۰، ۹۴
 نیویورک ۲۵، ۳۲، ۱۷۰، ۱۸۴، ۱۸۵

و

وازارلی، ویکتور ۱۲، ۴۰-۴۴
 وان ایک، جان ۵۵، ۵۹، ۱۴۶، ۱۴۷، ۲۰۶
 وان در ویدن، روجیر ۲۱۸
 وان گوگ، تئو ۱۹
 وان گوگ، ونسان ۱۹، ۲۰، ۲۲-۲۴، ۳۰، ۳۲
 وانگ، ۴۳، ۵۴، ۹۴، ۱۶۲، ۱۹۵، ۲۰۰
 ودا (کتاب) ۵۲
 ورونز ۱۶۰
 وطن پرستی ۲۹
 ولاسکز، گرانوالد ۱۵، ۵۹، ۲۰۶
 ولامینگ، موریس ۲۳، ۲۴، ۲۶
 ونسی، لئوناردو ۲۴۰
 ونیز ۱۶۰
 وویار ۱۸
 وهم گرایی ← سوررئالیسم
 ویتس، کنراد ۱۹۵، ۲۱۲، ۲۲۲
 ویمار (شهر) ۳۷، ۳۸، ۲۰۰

ه

هارمونی ۷۱-۷۳، ۱۱۰، ۱۴۴، ۱۶۰، ۱۹۱-
 ۱۹۳، ۲۲۸
 هارمونیک ۶۱، ۷۰-۷۲، ۱۷۵، ۱۹۰، ۱۹۲

هائس ۱۵

هان (سلسله پادشاهی) ۵۴
 هرینگ، اوالد ۷۰
 هکل ۳۰، ۵۷
 هلند ۱۴، ۱۹، ۳۹، ۱۷۸
 هنر اسلامی ۴۴
 هنرمندان زمان من (مقاله) ۵۳
 هنرهای تجسمی ۴۲
 هنر یونان ۱۰
 هوبرت ۵۴
 هوگوبال ۳۲
 هولباين ۲۱۳
 هولزل، آدولف ۵۳، ۵۷، ۵۹
 هیروکلیف ۱۹۴

ی

یونانی ۱۴، ۸۲
 یونانیان ۱۰، ۵۳

